

Das Wissen der Gegenwart

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete.

Wissenschaft vom Standpunkte der heutigen Forschung aus befriedigende Aufklärung, Belehrung und Anregung zu bieten, wird hiermit der allgemeinen Teilnahme empfohlen. Für unsere Sammlung ist vorläufig ein Umfang von zwei bis dreihundert Bänden in Aussicht genommen, **von denen jeder einzelne ein Ganzes für sich**, zugleich aber einen Baustein zu einem Gesamtgebäude bilden soll. Bei dem Plane des Unternehmens haben wir jene Zweiteilung, welche als herrschende unverkennbar durch die moderne Wissenschaft hindurchgeht, zum obersten Einteilungsgrunde gemacht. Die **Naturwissenschaften** und die **historischen Wissenschaften**, die gleichsam wie glücklich gelegene Inseln immer mehr fruchtbares Land ansetzen und selbst widerstrebende Disziplinen an sich heranziehen, werden, wie sie im Leben der modernen Wissenschaft selbst die Herrschaft angetreten haben, auch in unserem Werke, welches dieses Leben klar abspiegeln will, die beiden großen Hauptgruppen der systematischen Einteilung bilden. Die rein abstrakten Wissenschaften, welche eine dritte Gruppe bilden könnten, werden wir keineswegs aus unserem Werke ausscheiden, aber nicht sowohl vom dogmatischen als vom historischen Standpunkte aus beleuchten. Und dies aus dem Doppelgrunde, weil in einem Teil dieser Wissenschaften, wie z. B. in der Mathematik, ein anderes Wissen als ein durchaus vollständiges Fachwissen nicht denkbar ist, während in einem andern Teile, wie in der Metaphysik, positive Wahrheit nur insoweit, als es auf innere Geschichte ankommt, zu bieten ist.

Wir bemerken nur noch, daß wir die **Länder- und Völkerkunde**, die als selbständige Wissenschaft immer bedeutsamer hervortritt und die naturwissenschaftlichen und historischen Elemente in sich schließt, in unserem Plane deshalb der großen Gruppe der historischen Wissenschaften angereiht haben, weil der Hauptgesichtspunkt, von dem die Methode dieser Wissenschaften ausgeht, nämlich die territoriale Abgrenzung, ein historischer ist.

Inhalt der erschienenen Bände:

Bd. 1. **Gindely, A.,** Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen.
I. 1618—1621: Der böhmische Aufstand und seine Bestrafung. 280 Seiten. Mit 3 Doppelvollbildern, 1 Vollbild u. 4 Porträts in Holzstich.

Bd. 2. **Klein, Dr. Herm. J.,** Allgemeine Witterungskunde.
266 Seiten. Mit 6 Karten, 2 Vollbildern und 31 Abbildungen in Holzstich.

Bd. 3. **Gindely, A.,** Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen.
II. 1622—1632: Der niedersächsische, dänische und schwedische Krieg bis zum Tode Gustav Adolfs. 292 Seiten. Mit 10 Doppelvollbildern und 4 Porträts in Holzstich.

Bd. 4. **Taschenberg, Prof. Dr. E.,** Die Insekten nach ihrem Nutzen und Schaden.
304 Seiten. Mit 70 Abbildungen.

Bd. 5. **Gindely, A.,** Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen.
III. 1633—1648: Der schwedische und der schwedisch-französische Krieg bis zum westfälischen Frieden. 240 Seiten. Mit 9 Doppelvollbild. u. 3 Porträts in Holzstich.

Bd. 6. **Jung, Dr. Karl Emil,** Der Weltteil Australien.
I. Abtlg.: Der Australkontinent und seine Bewohner. 280 Seiten. Mit 14 Vollbildern, 24 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten in Holzstich.

Bd. 7. **Taschenberg, Dr. Otto,** Die Verwandlungen der Tiere.
272 Seiten. Mit 88 Abbildungen.

Bd. 8. **Jung, Dr. Karl Emil,** Der Weltteil Australien. II. Abtlg.: I. Die Kolonien des Australkontinents u. Tasmanien. II. Melanesien (I. Teil). 312 Seiten. Mit 19 Vollbildern, 29 in den Text gedruckten Abbildungen und 6 Ka ten in Holzstich.

Bd. 9. **Klaar, Alfred,** Geschichte des modernen Dramas in Umrissen.
320 Seiten. Mit 9 Porträts in Holzstich.

Bd. 10. **Becker, Dr. Karl Emil,** Die Sonne und die Planeten. 308 S. Mit 68 Abbildungen.

Bd. 11. **Jung, Dr. E.,** Der Weltteil Australien.
III. Abtlg.: I. Melanesien (II. Teil). II. Polynesien (I. Teil). 304 Seiten. Mit 27 Vollbildern und 31 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 12. **Gerland, Dr. E.,** Licht und Wärme.
320 Seiten. Mit 4 Porträts und 126 Figuren in Holzstich.

Bd. 13. **Jung, Dr. Karl Emil,** Der Weltteil Australien.
IV. Abtlg.: I. Polynesien (II. Teil). II. Neuseeland. III. Mikronesien.
276 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 35 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 14. **Der Weltteil Afrika I. Hartmann, Prof. Dr. R.,** I. Abyssinien und die übrigen Gebiete der Ostküste Afrikas.
312 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 63 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 15. **Jung, Jul.,** Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit I.
298 Seiten. Mit 9 Vollbildern und 70 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 16. **Peters, Prof. Dr. C. F. W.,** Die Fixsterne. 176 Seiten. Mit 69 Abbildungen.

Bd. 17. **Jung, Jul.,** Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit II.
280 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 63 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 18. **Schultz, Prof. Dr. A.,** Kunstgeschichte I.
284 Seiten. Mit 38 Vollbildern und 120 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 19. **Der Weltteil Europa I. Willkomm, Dr. Moritz.** Die pyrenäische Halbinsel I.
260 Seiten. Mit 26 Vollbildern und 14 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 20. **Lehmann, Paul,** Die Erde und der Mond.
280 Seiten. Mit 6 Vollbildern und 59 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 21. **Schultz, Prof. Dr. A.,** Kunst und Kunstgeschichte II.
262 Seiten. Mit 44 Vollbildern und 42 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 22. **Der Weltteil Amerika I. Ochsenius, C.,** Chile. Land und Leute. 268 Seiten. 28 Vollbildern, 59 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten in Holzstich.

Bd. 23. **Meyer von Waldeck,** Rußland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche.
282 Seiten. Mit 27 Vollbildern und 51 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 24. **Der Weltteil Afrika II. Hartmann, Prof. Dr. R.,** Die Nilländer.
224 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 65 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 25. **Wirth, Max,** Das Geld. 224 Seiten. Mit 103 Abbildungen.

Bd. 26. **Hopp, E. O.,** Geschichte der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika I.
232 Seiten. Mit 50 Abbildungen.

Bd. 27. **Valentiner,** Kometen und Meteore. 250 Seiten. Mit vielen Abbildungen.

Bd. 28. **Der Weltteil Afrika III. Falkenstein,** Westafrika I.
250 Seiten. Mit vielen Abbildungen.

Bd. 29. **Lippert, J.,** Allgemeine Kulturgeschichte I. 250 Seiten. Mit vielen Abbildungen.

Bd. 30. **Waßmuth, A.,** Die Elektricität. 250 Seiten. Mit vielen Abbildungen.

Folgende Bände sind in Vorbereitung und werden in rascher Reihenfolge erscheinen:

Behaghel, Dr. Otto, Die deutsche Sprache.
Bernstein, Prof. Dr. Julius, Naturkräfte.
Blümner, Das Kunstgewerbe im Altertum.
Detleffen, Dr. E., Wie wächst die Pflanze?
Döderlein, Japan.
Egli, Prof. Dr. J. J., Die Schweiz. (Mit Abbildungen.)
Fournier, Prof. A., Napoleon I. (Eine Biographie.)
Fritsch, K. v., Prof. Dr., Geschichte der Tierwelt. (Mit Abbildungen.)
Fritsch, Prof. G., Südafrika. (Mit Abbildungen.)
Geschichte der Malerei.
I. Geschichte der deutschen Malerei.
II. Geschichte der niederländischen Malerei von Dr. A. von Wurzbach.
III. Geschichte der italienischen Malerei von Prof. Dr. Janitschek.
IV. Geschichte der spanischen, französischen und englischen Malerei.
Geschichte der Architektur.
I. Die Baukunst des Altertums.
II. Die Baukunst des Mittelalters.
III. Die Baukunst der Renaissance.
IV. Die Baukunst der Neuzeit.
Gindely, Prof. A., Albrecht von Waldstein. (Eine Biographie.)
— Gustav Adolf, König von Schweden. (Eine Biographie.)
Guttmann, Dr., Geschichte der französischen Revolution. (Mit Abbildungen.)
Graber, Prof., Dr., Die mechanischen Werkzeuge und Einrichtungen der Tiere.
— Die Hauptpläne der tierischen Organisation.
Hansen, Die Ernährung der Pflanze.
Hartmann, Prof. Dr. R., Madagaskar.
Kirchhoff, Prof. Dr. A., Bilder aus der Völkerkunde. (Mit Abbildungen.)
Kretzschmar, Dr. H., Geschichte der Oper. (Mit Abbildungen.)
Krümmel, Dr. Otto, Der Ozean und die Binnenmeere. (Mit Abbildungen.)
Kugler, Geschichte des deutschen Volkes.
Lorenz, Die Revolutionen von 1848—49.
Löwenberg, Geschichte der geographischen Forschungen und Entdeckungen am Pol und Äquator. (Mit Abbildungen und Kärtchen.)
Nüßlin, Prof., Das Tierleben unserer Seen und Flüsse.
Ochsenius, Bolivia und Peru. Schilderung von Land und Leute. (Mit Abbildungen.)
Pinner, Prof. Dr., Die Gesetze der Naturerscheinungen.
Proskauer, Dr. B., Beleuchtungsstoffe. (Mit Abbildungen.)
Rein, Prof., Dr., Marocco. (Mit Abbildungen.)
Schaßler, Dr. Max, Ästhetik.
Schorn, Geschichte des Kunstgewerbes im Mittelalter bis zur Gegenwart.
Schütz, Friedr., Geschichte Österreichs von 1848—1870.
Sell, Prof. Dr., Das Wasser. (Mit Abbildungen.)
Sellin, Brasilien.
Semper, Dr. H., Geschichte der Plastik. (Mit Abbildungen.)
Studer, Prof., Allgemeine Tiergeographie. (Mit Abbildungen.)
Taschenberg, Dr. Otto, Bilder aus dem Tierleben.
Toula, Prof. Dr. F., Die Erde als Weltkörper (Relief, ihr Inneres, ihre Entstehung ꝛc.). (Mit Abbildungen.)

Fortsetzung am Schluß des Buches.

Das Wissen der Gegenwart

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete.

XXXIII. Band.

Geschichte des Kunstgewerbes

in Einzeldarstellungen

von

Prof. Dr. H. Blümner u. Dr. O. v. Schorn.

III.

Die Textilkunst.

Eine Übersicht ihres Entwickelungsganges vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart

von

Dr. Otto von Schorn.



Leipzig: G. Freytag. 1885. Prag: F. Tempsky.

Die Textilkunst.

Eine Übersicht ihres Entwickelungsganges vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart

von

Dr. Otto von Schorn.

Mit 132 in den Text gedruckten Abbildungen.



Leipzig: G. Freytag. 1885. Prag: F. Tempsky.

Vorwort.

Mit jedem Tage wächst die Zahl der für den öffentlichen Besuch bestimmten kunstgewerblichen Sammlungen und die, in den meisten Fällen mit einer historischen Abteilung verbundenen Gewerbe- und Kunstgewerbe-Ausstellungen folgen rasch aufeinander. Durch die lebhafte Förderung, welche in neuerer Zeit unser modernes Kunstgewerbe erfahren hat, ist zugleich auch das Interesse an den Erzeugnissen früherer Jahrhunderte ein allgemeineres geworden. Dabei aber hat das Verständnis für die Herkunft und Entstehung derselben, durch welches der Genuß der Betrachtung wesentlich erhöht wird, in weiteren Kreisen keineswegs in gleichem Verhältnis zugenommen. Umfangreiche Werke und die jetzt in großer Zahl erscheinenden, reich und glänzend ausgestatteten kunstgewerblichen Publikationen sind schon ihrer hohen Preise wegen nur Wenigen zugänglich, — ein eingehendes Studium derselben aber ist in unserer anspruchsvollen Zeit auch demjenigen, welcher sich zu den „Gebildeten" zählt, neben der Erfüllung seines sonstigen Lebensberufes kaum möglich.

Es ist deshalb der Zweck dieser Arbeit, auf dem ihr zugemessenen engen Raume in gedrängter und allgemein verständlicher Fassung einen Überblick zu bieten über die Entwickelungsgeschichte der hauptsächlichsten und wichtigsten Zweige des Kunstgewerbes, und damit einem Jeden Gelegenheit zu geben, sich, soweit es zum allgemeinen Verständnis der mannigfachen Erzeugnisse desselben erforderlich ist, zu unterrichten.

Die zahlreichen, den Text ergänzenden Abbildungen sind so gewählt, daß sie den Typus der Gruppen, denen die bezüglichen Gegenstände angehören, möglichst entschieden zur Schau tragen, so daß es dem Leser bei dem Besuche von Sammlungen und Ausstellungen leicht sein wird, die denselben entsprechenden Gegenstände zu erkennen.

Das vorliegende Büchlein soll nicht den Charakter eines „Lehrbuchs“ im eigentlichen Sinne des Wortes, — es soll vielmehr den eines „Lesebuches“ tragen, in welchem der Leser die für ein ihm ferner liegendes Gebiet erwünschte allgemeine Belehrung finden kann.

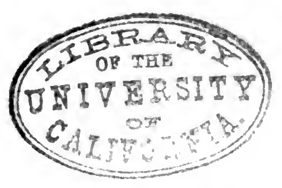
Wird die hier gebotene Arbeit in diesem Sinne aufgenommen und gelingt es ihr, in demselben zu wirken, so darf der Verfasser hoffen, seine Aufgabe erfüllt zu haben.

Nürnberg, im Juni 1884.

Dr. O. v. Schorn.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Illustrationen.



Einleitung.

Als das ursprünglichste und einfachste Erzeugnis der Textilarbeit (textum: Gewebe, Geflecht) bezeichnet Gottfried Semper den aus ineinander geflochtenen Zweigen gebildeten Zaun, als die nächste Entwickelungsstufe die aus Rohr oder Binsen geflochtene Matte. In letzterer begegnen wir, sobald durch Verwendung verschiedenfarbigen Materials bestimmte, wenn auch noch so einfache Muster hervorgerufen werden, den ersten Anfängen der textilen Kunst, welche später in den Erzeugnissen der Weberei, der Stickerei und der Spitzenarbeit die höchste Stufe der Entwickelung erreicht. Das Material, welches bei letzteren Verwendung findet, besteht in Baumwolle und Leinen, in Wolle und Seide. Die beiden ersten gehören dem Pflanzenreiche, die beiden letzteren dem Tierreiche an. Die Verarbeitung des Materials findet entweder durch die Maschine oder vermittelst der Hand statt.

Der Webstuhl, welcher von der einfachsten Konstruktion ausgehend durch die Erfindung der Jacquardmaschine einen hohen Grad der Vollendung erreicht hat, dient zur Herstellung der verschiedenartigsten und kostbarsten Gewebe, die in jüngster Zeit erfundene Stickmaschine zur Anfertigung der mannigfaltigsten und feinsten farbigen und Weiß-Stickereien. Das Vollendetste wird aber in der Stickerei auch heute noch durch die Führung der Nadel mit der Hand geleistet. Als ein Übergang von der Weberei zur Stickerei ist die Hautelisse-Arbeit (Gobelin-Arbeit) zu bezeichnen, denn in ihr werden vermittelst der Hand, ohne Anwendung

einer Maschine, Teppiche zum Zweck der Wandbekleidung selbst mit treuer Wiedergabe künstlerisch vollendeter Gemälde hergestellt.

In der Spitzenarbeit haben wir neben der mit der Maschine verfertigten Spitze, die Klöppel- und die Nadelspitze zu unterscheiden, deren letztere einen bei weitem höheren Grad von Geschicklichkeit als erstere beansprucht.

Wenn auch die bezeichneten Materiale während der verschiedenen Entwickelungsperioden der Textilkunst meist gleichzeitig Bearbeitung und Verwendung gefunden haben, so sind doch einzelne derselben während größerer Zeitabschnitte in so überwiegender Weise aufgetreten und zur Geltung gelangt, daß sie zur Bestimmung des Charakters jener Perioden wesentlich beigetragen haben. Es bildet demnach das jeweilig vorherrschende Material der Gewebe gleichsam die Signatur einzelner Hauptperioden in der geschichtlichen Entwickelung der Textilkunst und ist bei der Einteilung derselben zu berücksichtigen.

Die Wichtigkeit der ästhetischen Bedeutung des Materials für die Charakteristik der Gewebe hat J. v. Falke in seinem neuesten Werke (Ästhetik des Kunstgewerbes, Stuttgart, W. Spemann) eingehend erörtert. Es wird dabei hervorgehoben, daß die verschiedenen Materiale, welche zur Herstellung der Gewebe dienen, sich dem Lichte gegenüber verschieden verhalten, indem die einen mehr, die anderen weniger Glanz besitzen, und daß dann diese Verschiedenheit durch die Art der technischen Bearbeitung auf der Oberfläche zum künstlerischen Ausdrucke gelangt. So strahlt die krause Baumwolle das Licht nicht zurück, und ist also vorzugsweise für Stoffe geeignet, deren Bestimmung absichtlich den Glanz zu vermeiden hat. Soll sie aber glänzen, so muß ihr der Glanz durch künstliche Mittel auf der Oberfläche gegeben werden. Einen milden Schimmer besitzt dagegen die Leinwand und kann derselbe durch die Art ihrer Verarbeitung (in der Damastweberei) noch erhöht werden. Einen natürlichen, aber immerhin noch milden Glanz besitzt die Wolle, und durch verschiedenartige Verarbeitung wird derselbe in den mannigfaltigsten

Abstufungen zur Geltung gebracht. So erscheint er z. B. bei den einfachen feinen Wollgeweben weich und hart, bei dem aus aufrecht stehenden Fäden gebildeten Wollsamt dagegen matt und dunkel.

Das glänzendste Material endlich ist die Seide, denn sie besitzt die Eigenschaft des Glanzes schon als Faden, und es kann dieselbe durch die verschiedene Art der Bearbeitung bis zum höchsten Grade der Wirkung gesteigert werden.

Unter den verschiedenen Arten der Seidenstoffe ist zunächst der Damast hervorzuheben. Er hat den Namen von Damaskus, der ursprünglichen Hauptstätte seiner Fabrikation.

Der Atlas oder Satin stammt aus China oder Indien und war in Europa schon im siebenten Jahrhundert bekannt. Ein alter Name für ihn ist „Blattin" und zur Zeit der Minnesänger wurde er Pfellel genannt.

Den Gegensatz zum Atlas bildet der aus Seide hergestellte Samt. Wenn beim Atlas die nebeneinanderliegenden langen Seidenfäden den Glanz des Gewebes bedingen, so wird beim Samt dadurch, daß unendlich viele quer durchschnittene Fäden nebeneinander aufrecht stehen, das Licht absorbiert, wodurch das Gewebe glanzlos erscheint. Auch der Samt stammt aus dem Orient. Als die Italiener im 14. Jahrhundert an Stelle des gleichartigen, den dichten und niedrig geschorenen Samt in Aufnahme brachten, erlangten die Samtfabrikate einen hohen Grad der Vollkommenheit.

Ein in Deutschland schon im neunten Jahrhundert bekanntes Seidengewebe war der Zindel, später von den Minnesängern Pfawin genannt, ein leichter Taffet, welcher hauptsächlich zu Unterkleidern benutzt wurde. Die Goldbrokate endlich sind Seidenstoffe, welche derartig mit Goldfäden durchwebt sind, daß entweder das Muster golden auf seidenem Grunde erscheint, oder das in Seide hergestellte Muster auf dem Goldgrunde sichtbar ist. Eine hervorragende Rolle spielte dieser Prachtstoff haupt-

sächlich im Mittelalter und wurde damals Baldachinus von Baldach, d. i. Bagdad, genannt.

Die Verschiedenartigkeit des für ein Gewebe verwendeten Materials macht sich am entschiedensten und deutlichsten in der Art und Weise, wie der Bruch der Falten an demselben erscheint, bemerkbar. So läßt sich an den griechischen Gewandstatuen in den runden Falten des Obergewandes die Wolle, in den feineren des Unterkleides die Leinwand deutlich unterscheiden, während an den Falten der byzantinischen Figuren die Seide leicht erkennbar ist. An den Gewändern der mittelalterlichen Plastik begegnen wir den runden, weichen Falten der Wolle, welche damals für die Herstellung der Kleiderstoffe vorherrschend Verwendung fand.

Ein Material, welches in der Textilkunst keine selbständige Stellung einnimmt, wohl aber als Hilfsmaterial von höchster Bedeutung erscheint, ist das Gold. Schon die ältesten Schriftsteller berichten von golddurchwirkten Stoffen und Teppichen, und die noch vorhandenen byzantinischen und sarazenischen Gewebe zeigen in ihrer Musterung vorherrschend die Anwendung und reiche Wirkung des Goldfadens.

Erst in der jüngsten Zeit sind eingehende Untersuchungen und Studien angestellt worden, welche über die Art der Herstellung und Verwendung desselben während der verschiedenen Zeiträume näheren Aufschluß geben. Besondere Verdienste haben sich in dieser Richtung, nachdem Hofrat Professor Brücke in Wien schon 1866 die erste Anregung gegeben hatte, der Wiener Orientalist Professor Karabacek („Die persische Nadelmalerei Susandschird"; Leipzig 1881) und Dr. Franz Bock durch eine erst kürzlich veröffentlichte, vom Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg herausgegebene Abhandlung über diesen Gegenstand erworben.

Auf Veranlassung des letzteren haben die beiden Münchener Gelehrten Professor Dr. W. v. Miller und Professor Dr. Harz eine große Anzahl Proben von Goldfäden aus noch vorhandenen

älteren Geweben und Stickereien der genauesten mikroskopischen und chemischen Untersuchung unterworfen und dadurch die Art der Herstellung in den verschiedenen Zeiträumen ihres Vorkommens festgestellt.

Die Ergebnisse dieser Untersuchungen lassen sich nach Dr. Bocks Mitteilungen dahin zusammenfassen, daß in den seit dem Altertume bis zur neueren Zeit in reicheren Geweben und Stickereien zur Anwendung kommenden Goldgespinsten hauptsächlich drei in Material und Herstellung durchaus verschiedene Goldfäden zu unterscheiden sind, die sich auf drei Zeitperioden verteilen lassen. Die erste Periode umfaßt die Fabrikationsepoche bei den Griechen, Römern und Byzantinern bis in die Tage der salischen Kaiser, also von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. Während derselben bestand der bei den Kulturvölkern gebräuchliche Goldfaden meistens aus einem Leinen- oder Seidenfaden von starker Drehung, der von einem echten Goldlamell in einer Breite von ungefähr 0,2 bis 0,75 Millimeter übersponnen war. In der zweiten Epoche, von der Mitte des 11. Jahrhunderts bis zur Zeit der italienischen Renaissance, also der Mitte des 14. Jahrhunderts tritt aus dem Oriente, zunächst von der Insel Cypern herrührend, ein neues billigeres Goldgespinst auf, dessen dünner Kern aus gezwirnten Leinenfäden, zuweilen auch aus Seidenfäden besteht, um welche ein stark vergoldetes Darmhäutchen in der wechselnden Breite von 0,3 bis 2,0 Millimeter mit der Hand ziemlich unregelmäßig gesponnen ist.

Die dritte und letzte Periode der älteren Goldgespinste beginnt in Italien, hervorgerufen durch die dortige Blüte der italienischen Seidenindustrie und reicht von den Tagen der Mediceer bis in die neueste Zeit. In diesem Zeitabschnitt wird nach und nach der Gebrauch der alten cyprischen Goldfäden in Webereien und Stickereien seltener und seit dem 15. Jahrhundert tritt in abendländischen Stickereien fast ausschließlich der neue Goldfaden der Renaissance auf, welcher meist aus einem Kern eines goldgelben Seidenfadens

besteht, um den ein mehr oder weniger stark vergoldeter feiner Silberdraht gesponnen ist.

Eine besondere Art des Einwebens von Gold findet sich an den seit der Entdeckung des Seewegs nach Indien aus Ostasien nach Europa eingeführten chinesischen und japanesischen Stoffen, mit Verwendung eines glatten, vergoldeten, im Durchschnitt 0,5 Millimeter breiten Papierstreifens.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die verdienstliche Wiederauffindung der Herstellungsweise des alten cyprischen Goldfadens für unsere Seidenindustrie von eingreifenden Folgen sein wird. Zur Wiedereinführung desselben hat denn auch bereits die Anfertigung zur Verwendung für Weberei und Stickerei die mechanische Gold- und Silberdraht-Gespinst- und Tressenfabrik von Tröltsch & Hanselmann in Weißenburg übernommen. Die Vorzüge dieser Fabrikate bestehen darin, daß derartige Goldfäden in den mit ihnen hergestellten Stoffen einen schöneren, milderen, nicht so harten metallischen Glanz besitzen, als die bisherigen Gold- und Silberfäden, und daß dieselben leichter und biegsamer sind als die bisher verwendeten Metalldrähte. Daher ist das Oxydieren und Trübwerden vollständig ausgeschlossen und können die Gespinste vollkommen echt und in den verschiedensten Goldnüancen hergestellt werden. Dabei aber sind in den Geweben Effekte zu erreichen, welche bei Anwendung von modernen Gespinsten nicht zu erzielen sind. Den praktischen Beweis für den hohen Wert dieses Fabrikates hat eine im Münchener Kunstgewerbehause veranstaltete Ausstellung geliefert, in welcher neue, mit Verwendung desselben nach alten Mustern angefertigte Gewebe und Stickereien gleichzeitig mit diesen Mustern ausgestellt waren.

Wenn bei den Textilarbeiten die Anwendung des Goldes dazu bestimmt ist, zur Erhöhung der Wirkung beizutragen, so beruht doch der Reiz ihrer Ausstattung zunächst auf der Farbe. Von besonderer Wichtigkeit erscheint deshalb das Färben, sowohl bereits gewebter Stoffe, als des für dieselben verwendeten

Materials, denn von der mehr oder weniger gelungenen Färbung ist nicht nur die Wirkung, sondern auch die Dauerhaftigkeit der mit Hilfe der Farbe hervorgebrachten Verzierung abhängig.

Unter denjenigen Farben, welche von jeher für die Textilkunst von hervorragender Bedeutung waren, verdient vor allem das Rot unsere Beachtung. Schon von alters stand der Purpur, besonders der tyrische und alexandrinische, in hohem Ansehen. Im Mittelalter war die berühmteste Farbe und der kostspieligste Stoff der byzantinische Purpur, der „purpur imperialis“, den zu tragen nur den Kaisern und Fürsten gestattet, und dessen Ausfuhr aufs strengste verboten war. Byzanz hatte die Kunst der Purpurfärberei, welche, durch die Kaiseredikte beschränkt, dem Untergange nahe war, ins Mittelalter gerettet. Noch zu den Zeiten Diokletians stand, wie aus einem seiner Edikte vom Jahre 301 n. Chr. hervorgeht, der Preis der Purpurseide so hoch, daß das Pfund mit 150 000 Denare, d. i. 3700 Mark unseres Geldes bezahlt wurde, und kaum billiger dürfte die byzantinische „Blattin“, wie sie im achten Jahrhundert genannt wird, gewesen sein.

Die Purpurfärberei geschah ursprünglich mit dem Safte der sogenannten Purpurschnecke (Purpura), die man in Netzen vermittelst einer Lockspeise fing, sowie auch mit dem einer kleineren, der sogenannten Trompetenschnecke (Murex), welche diesen Namen von der eigentümlichen Form ihres Gehäuses erhielt und von Felsen und Klippen in der Tiefe des Meeres durch Taucher und am Strande gesammelt wurde. Der Schneckensaft wurde entweder eingedampft und der erhaltene Rückstand alsdann in heißem Wasser aufgelöst als Färbemittel verwendet, oder man tauchte, wie es bei dem kostbaren tyrischen Purpur geschah, die Wolle oder Seide in den rohen Saft der Purpurschnecke, um sie, nachdem sich die Farbe am Lichte entwickelt hatte, noch nachträglich mit dem Farbstoffe der Trompetenschnecke auf gewöhnliche Weise zu färben. Infolge der im Laufe der Jahrhunderte sich vielfach wiederholenden Purpurverbote ging

die Industrie dieser Färberei allmählich zu Grunde und verschwand vollständig mit dem Sturze der byzantinischen Herrschaft. Mit ihr war die schönste rote Farbe des Altertums verloren gegangen.

An Stelle derselben mußte man sich von da an der schon gleichzeitig im Gebrauch gewesenen Färbekräuter bedienen. Die hervorragendste Rolle spielte aber nunmehr als Färbmittel zur Nachahmung des Purpurs die Kermes-Schildlaus, von welcher die aus ihr erzeugte Farbe den Namen „Karmesin" erhalten hat. Dieselbe ist ein violettschwarzes, kugeliges Insekt, welches auf den Zweigen der Quercus coccifera in großen Mengen lebt, von denen es abgelesen, getötet, getrocknet und als Farbstoff in den Handel gebracht wurde. Die kugelige Form des kleinen getrockneten Insektes, von welcher es von den Alten als Kermesbeere bezeichnet wurde, hat früher zu der irrigen Annahme geführt, daß man es in diesem Färbstoff mit einer vegetabilischen Substanz zu thun habe. Wie aus noch vorhandenen Traktaten hervorgeht, wurde im italienischen Handel vom 14.—15. Jahrhundert eine asiatische und eine europäische Art der Kermesschildlaus unterschieden und als die Heimat der letzteren Griechenland, Spanien und das südliche Frankreich bezeichnet. Die Karmesinfärberei gewann mit dem Niedergange des Purpurs eine allgemeine Verbreitung und wurde im Jahre 1464 für die kirchlichen Gewänder offiziell eingeführt.

Bald nach der Entdeckung Amerikas gelangte ein neues Färbemittel für Rot nach Europa, und zwar ebenfalls in einem Insekt, der Kochenille, welche im fernen Westen bei den Indianern Mexikos für diesen Zweck schon lange vorher in Gebrauch war. Die Kochenille wurde nunmehr in verschiedenen Provinzen gezüchtet und ihr jährlicher Export belief sich bald auf 7½ Mill. holländische Gulden. Erst im Jahre 1830 wurde ihre Kultur nach Spanien, Algerien, Java ꝛc. verpflanzt. Sie wird noch heute als Zeugfarbe verwendet, hat aber mit der Konkurrenz der in neuester Zeit erfundenen Färbemittel zu kämpfen. Neben der Kochenille wurde, hauptsächlich in Frankreich, auch Krapprot

verwendet (Avignon). Die Pflanze, deren Wurzel den Farbstoff enthält, war schon von Karl V. im Elsaß eingeführt worden. Mit diesen von der Natur unmittelbar gelieferten Stoffen wurde bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts ausschließlich gefärbt, bis 1856 in England die Herstellung von Farben aus Steinkohlenteer entdeckt und damit die aus dem darin enthaltenen Stoffe benannten Anilinfarben erfunden wurden.

In vielfacher Verbindung mit Rot erscheint als wichtige Farbe das Gelb, welches in höchster Schönheit, in goldig hellem Tone, aus echtem Safran, in einer mehr ins Rötliche spielenden Nüance aus wildem Safran, dem Saflor, dargestellt wurde. Im Abendlande hat dieser Farbstoff durch die Araber, die ihn aus dem Oriente herübergeflanzt haben, Eingang gefunden. In gleicher Weise hatten dieselben im Mittelalter für die Indigopflanze, aus welcher das schönste Blau dargestellt wurde, die Vermittlerrolle übernommen, indem sie diesen Farbstoff aus Indien nach Europa verfrachteten.

Wie die genannten Farben, so gelangen auch alle übrigen in ihren zahlreichen Abstufungen und Verbindungen erst durch die ihnen zu Grunde gelegte Zeichnung im Gewebe wie in der Stickerei als Ornament zur Geltung. Kaum in einem anderen Zweige des Kunstgewerbes ist die Verzierungsweise eine so mannigfaltige und vielseitige, als in dem der Textilarbeiten. Von den einfachsten geometrischen Figuren ausgehend nimmt sie die Erscheinungen des Pflanzen- und Tierreiches in ihren Dienst, um sie entweder in stilisierten oder naturalistischen Formen zu verwerten, und verwendet endlich auch die menschliche Gestalt zur Herstellung von reichen figürlichen Darstellungen für die Teppichwirkerei und die mühevollsten Stickarbeiten.

Der Ornamentation der textilen Erzeugnisse liegen bestimmte Gesetze zu Grunde, welche für dieselbe, je mit Berücksichtigung des bezüglichen Materials, maßgebend sein sollten. Freilich sind dieselben im Laufe der Zeit vielfach überschritten worden, ja bisweilen während ganzer Zeitperioden vollständig unberücksichtigt

geblieben. Als die erste und allgemeinste Bedingung ist hervorzuheben, daß in der textilen Kunst alle Ornamente Flächenverzierung sein müssen, und bei denselben die getreue Naturnachahmung und eine naturalistische Auffassung zu vermeiden ist. Dann sollte von perspektivischen Darstellungen abgesehen werden, und da, wo Figuren in der Zeichnung vorkommen, müssen diese soviel wie möglich im Profil erscheinen, weil das Profil bei weitem mehr, als die Vorderansicht die Empfindung des Flachen hervorruft. Bei gewebten Stoffen muß die Ornamentik aus der Weberei hervorgehen und dieser der Form, der Farbe und der Größe nach homogen sein. Dichte, schwere Gewebe müssen dichter und schwerer gemustert sein, als leichte, lockere Stoffe, und in betreff der Farbe verlangen leichte Stoffe weniger gesättigte Töne, als schwere Wollstoffe. Dagegen sind bei Seidenstoffen mit ihrem reichen Spiel von Licht und Schatten die brillantesten Farben verwendbar.

Bei der Stickerei ist die Verzierungsweise von der Art der Stickerei, in welcher sie ausgeführt wird, und zugleich von der Eigenschaft des Grundes, durch welche der Stich bedingt ist, abhängig. Der Kreuzstich mit seinen vorgeschriebenen kleinen Quadraten, in deren Ausfüllung die Technik desselben besteht, sollte ausschließlich für geometrische Ornamente Verwendung finden, denn bei diesen üben die sich ergebenden treppenförmigen Linien der Zeichnung am wenigsten eine störende Wirkung. Dagegen gestattet der Plattstich durch das Nebeneinanderlegen der Fäden eine freiere Bewegung, und es ist ihm deshalb ein bei weitem größeres Feld geöffnet. Für reichere, freie und schwungvolle Zeichnungen, vor allem für bildliche Darstellungen ist er die geeignetste Technik und hat für diese auch stets, außer in Zeiten, in denen die Kunststickerei ihrem Verfalle entgegenging, Verwendung gefunden.

Bei allen Erzeugnissen der Textilkunst ist die Ornamentation von dem jedesmaligen Stilcharakter der Zeit, in welcher, und von den Eigentümlichkeiten des Landes, in welchem sie entstanden

sind, abhängig. Bei einer Übersicht ihrer geschichtlichen Entwickelung wird demnach hauptsächlich das Ornament, zugleich aber auch das in den einzelnen Zeiträumen vorwiegende Material und dessen technische Behandlung ins Auge zu fassen sein. —

Verfolgen wir zunächst den geschichtlichen Gang der Weberei seit der Zeit des frühen Mittelalters, so tritt uns hier als dasjenige Material, an dessen Erzeugnissen sich die ornamentale Entwickelung am deutlichsten wahrnehmen läßt, die Seide, durch die vom Oriente ausgehende Kultur derselben bedingt und gefördert, in vorwiegender Weise entgegen, und es müssen deshalb die aus Seide gewebten Stoffe unsere Aufmerksamkeit hauptsächlich in Anspruch nehmen.

I. Gewebte Stoffe.

Die Anfänge der Seidenkultur haben wir im äußersten Osten, in China zu suchen, wo sie schon 4000 Jahre vor Christus in Blüte gestanden haben soll. Es wird berichtet, daß im Jahre 2602 der Kaiser Hoanghi und seine Gemahlin große Seidenhäuser erbaut und zuerst das Töten der Puppen des Seidenspinners vor dem Auskriechen desselben zur leichteren Gewinnung des Fadens veranlaßt hätten. Konfucius spricht im Jahre 2357 von der Erbauung von Seidenhäusern und im Jahre 2286 wurden gegen die Überschwemmungen des Flusses Yao, welche die Anlagen der Maulbeerbäume zerstörten, große Dämme aufgeführt. Auch in der späteren Zeit ließen sich die Kaiser in gleicher Weise die Anpflanzung des Maulbeerbaumes und die Gewinnung der Seide angelegen sein. Hientong ließ 806 den Befehl ergehen, daß jeder Bewohner des Reiches eine bestimmte Zahl von Maulbeerbäumen zu pflanzen habe und auch die Kaiser Wuti, 265, und Hiawuti, 454 v. Chr., sorgten für die Erbauung großer Seidenhäuser. Von den Chinesen wurde das Geheimnis der Seidenzucht sorgfältig bewahrt, bis letztere, einer Sage nach, von einer Kaisertochter 140 v. Chr. nach Kothau und von einer anderen im 6. Jahrhundert nach Tibet verpflanzt wurde. Nach den Forschungen Ritters wanderte die Zucht, wahrscheinlich in der Sassanidenperiode, nach Sogdiana, Baktriana und Iran und kam von dort nach Serinda.

Bei den Griechen wird zuerst von Aristoteles die Seidenraupe und die Seide erwähnt, welche daselbst durch den Feldzug Alexanders bekannt geworden zu sein scheinen. Wurde nun schon hier die Verwendung der Seide für die Tracht ein Gegenstand des Luxus, so spielte sie eine noch bei weitem größere Rolle bei den Römern, wo trotz wiederholter Verbote gegen das Tragen seidener Kleider dieser Luxus immer mehr überhand nahm. Kaligula war der erste römische Kaiser, welcher sich in Seide

kleidete und davon den Spottnamen Sericatus erhielt. Heliogabalus erschien 217 in langen, flatternden, golddurchwirkten Seidengewändern, dagegen schlug Aurelian (270—275) seiner Gemahlin die Bitte um ein seidenes Kleid des hohen Preises wegen ab, denn damals wurde ein Pfund dieses kostbaren Materials mit einem Pfunde Goldes aufgewogen. Unter Justinian brachten persische Mönche Maulbeersamen und Eier der Seidenraupe nach Konstantinopel, und nun erblühte bald der Seidenbau in jeder griechischen Stadt.

In der ersten, mit dem sechsten Jahrhundert beginnenden Periode der Entwickelung der Seidenweberei, welche als die orientalisch-byzantinische bezeichnet werden kann, sehen wir den neubabylonischen Einfluß, welcher unter den Sassaniden sich gebildet hatte, vorherrschend auftreten.

Die Glanzperiode des Reiches der Sassaniden oder des neupersischen Reiches, welches auf dem untergegangenen Babylon, der Wiege einer alten Kultur und eines vor zwei Jahrtausenden mächtigen Weltreichs wieder erstanden war, fällt in die Zeit des sechsten Jahrhunderts. Der bedeutendste Fürst desselben, Khosroes I. (Nuschirvan, der Gerechte), welcher 531—79 regierte, suchte die Künste des Friedens und den Wohlstand des Landes auf alle Weise zu fördern. Er war mit Indien wieder in Verkehr getreten und unter den von einem indischen Könige an ihn gesandten Geschenken wird kostbarer Webereien gedacht, welche auf die dortige Pflege dieses Industriezweigs notwendig einen fördernden Einfluß ausüben mußten.

Von sassanidischen Geweben aus jener Zeit sind noch Reste vorhanden, welche als Umhüllungen von Reliquien aus dem Morgenlande nach dem Abendlande gebracht wurden und uns sowohl von der Art ihrer Herstellung als auch von dem Charakter ihrer Ornamentation Kenntnis gaben. Es sind Gewebe von einfacher und dichter Textur, in deren Musterung die altorientalischen Kunstformen die Grundlage bilden und als vorherrschendes Motiv die bizarre Tierwelt verwendet erscheint.

Letztere wird auch in Verbindung mit der menschlichen Gestalt und zwar in lebendig bewegten Formen zur Darstellung ge-

Fig. 1.



Seidengewebe (6.—8. Jahrh.) (Nach Fischbach, Ornamente der Gewebe.

bracht, wie an dem, am St. Ambrogioschreine zu Mailand befindlichen Muster ersichtlich ist. Es zeigt zwei Jäger in symme-

trischer Gegenüberstellung, Löwen und Panther jagend, wie denn überhaupt die Darstellung von Jagdtieren in kreisförmigen Medaillons ein häufig wiederkehrendes Motiv in der Musterung der sassanidischen Gewebe bildet. (Fig. 1.)

Die vorherrschende Verwendung von Tiergestalten ist es auch zunächst, durch welche sich der sassanidische Einfluß auf die

Fig. 2.

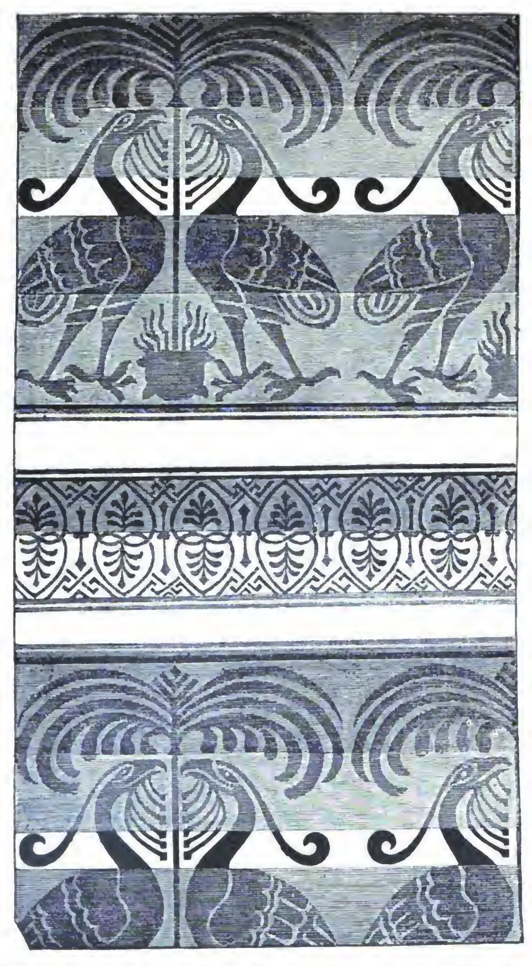


Seidengewebe (6.—12. Jahrh.) (Nach Bock, Geschichte der liturg. Gewänder d. Mittelalters.)

unter Justinian (527—565) beginnende byzantinische Seidenweberei entschieden bemerkbar macht.

Wenn von alten Schriftstellern berichtet wird, daß schon zu Ende des vierten Jahrhunderts unter Kaiser Theodosius seidene Stoffe in Byzanz in Gebrauch gewesen seien, so ist ohne Zweifel nur von eingeführten Geweben die Rede, denn nachweislich ist erst unter Justinian die Seidenweberei daselbst geübt, als Industriezweig betrieben und von diesem Kaiser auf jede Weise gefördert worden. Durch Vermittelung des letzteren, welcher den

Fig. 3.



Seidengewebe (6.—10. Jahrh.) (Nach Essenwein, kulturgeschichtlicher Bilder-Atlas.

Schatz des Staates mit unermeßlichen Reichtümern füllte, den Pomp des Hofes dementsprechend vermehrte und den Luxus überhaupt auf jede Weise zu steigern suchte, erhoben sich zunächst in Byzanz, alsbald aber auch in Athen, in Theben, in Korinth und an anderen Orten große Seidenmanufakturen. Die Verwendung von seidenen Gewändern wurde infolgedessen eine allgemeine und namentlich bei den Byzantinern in den weitesten Kreisen üblich.

Die byzantinischen Weber hatten es jedenfalls schon beim Beginn dieser Industrie erlernt, den Rohstoff nach der Verschiedenartigkeit seiner Güte gesondert zu verarbeiten und nach den einzelnen Graden desselben zu den verschiedenartigsten, mehr oder minder kostbaren Gespinsten zu benutzen. Bereits unter Justinians Nachfolger, Justinus II., standen ihre Erzeugnisse den feinsten chinesischen Seidenstoffen durchaus nicht nach. So lieferten sie z. B. Stoffe mit einem durchsichtigen Einschlag, in welchen Tierfiguren derart eingewebt waren, daß sie bei der Bewegung der Falten besonders wirksam hervortreten mußten.

Neben den Prachtgewändern der Vornehmen und Reichen fand allmählich auch bei der Geistlichkeit, bei welcher die Tracht erst vom 6. Jahrhundert an eine bestimmt vorgeschriebene wurde, die Seide Eingang und immer allgemeinere Verbreitung. Während bis dahin der lange Talar, die Stola ꝛc. nur aus Leinwand bestanden, bediente man sich von jetzt ab zur Herstellung derselben der kostbarsten Stoffe, und wurden demzufolge auch vielfach Gewebe mit symbolischen Darstellungen christlichen Inhaltes hergestellt. Im allgemeinen besteht, soweit der sassanidische Einfluß hervortritt, die Einteilung der Muster in geometrisch gezeichneten, planetarischen Gebilden, von denen die streng stilisierten Tierfiguren umschlossen werden, während da, wo arabisch-persische Motive sich geltend machen, nicht selten auch Pflanzengestalten mit anderen, dem Tierreich oder der Verschlingung von Bändern nachgebildeten Arabesken zu einem Ganzen verbunden waren.

Mit Beziehung auf die im ersteren Falle zur Umrahmung der Tierfiguren verwendeten geometrischen Formen erhielten die Gewebe besondere Bezeichnungen, wie „quadruplum“, „sexapulum“ u. s. w., dann mit Beziehung auf ihre Farbe „rhodinum“, „leucorhodinum“ ꝛc., während sie nach den in den Mustern vorherrschend zur Verwendung gebrachten Tiergestalten als Löwengewand, Adler-, Pfauen-, Einhorngewand u. a. bezeichnet wurden. Ein von den byzantinischen Webern wohl schon frühzeitig erfundenes Muster, welches aber hauptsächlich auf die Ausstattung der Priestergewänder beschränkt blieb, wurde durch ein von einem Kreise umschlossenes griechisches Kreuz gebildet. Gleichzeitig mußte, nach den noch vorhandenen Stoffen, in jener Epoche auch im Färben, sowohl des noch unverarbeiteten Fadens, wie der schon fertigen Gewebe, ein hoher Grad der Vollendung erreicht worden sein. Unter allen zur Verwendung gelangten Farben nahm die erste Stelle der Purpur ein. Der Luxus der Purpurgewänder hatte unter den Einwohnern von Byzanz eine solche Verbreitung gefunden, daß ein strenges Purpurverbot erlassen wurde, welches sich indessen wahrscheinlich nur auf die kostbarsten Arten, den „Purpura blatta“, den „tyrischen“ oder doppelt gefärbten und den Amethystpurpur bezog. Noch blieben die übrigen Nüancen, welche sich vom hellen Violett bis ins dunkle Blauschwarz erstreckten für den allgemeinen Gebrauch eine Zeitlang gestattet, bis auch diese gänzlich untersagt wurden. Das kostbare, ganzseidene Purpurgewand war allein ein Zeichen der kaiserlichen Macht und ein unantastbares Staatsmonopol, auf dessen unbefugter Benutzung, sowohl zu eigenem Privatgebrauch, als zur Verwertung im Handel, die Todesstrafe stand. In voller Strenge wurde diese Verordnung bis zum Tode Justinians aufrecht erhalten, verlor aber dann allmählich an Kraft, so daß die Verwendung des Purpurs wieder eine allgemeinere wurde. Aber auch da blieb noch die durchgängige Färbung des Stoffes vermittelst der kostbarsten Art ausschließlich auf die kaiserlichen Gewänder beschränkt.

Nicht weniger als die Kostbarkeit der Farbe entsprach dem Luxusbedürfnis der Byzantiner das Einweben von Gold und Silber in seidene Stoffe, wobei entweder das Muster auf goldenem oder silbernem Grunde erschien, oder das aus Metallfäden hergestellte Muster vom farbigen Grunde sich abhob. In den Jahrhunderten, welche auf die Umwälzungen der Völkerwanderung und die Zerstörung Roms folgten, wurden aus Byzanz derartige Stoffe für Prachtgewänder und Purpurornate zu kirchlichem Gebrauch sowohl von den Päpsten, wie auch von den kunstsinnigen Erzbischöfen von Ravenna, Mailand u. s. w. bezogen, doch sind von diesen keinerlei Reste erhalten geblieben. Nach einer Mitteilung des Dr. Bock befinden sich in der Stiftung des heiligen Benedikt zu Monte Cassino auf dem Fußboden der Kirche noch heute drei schwarze Brandmale an der Stelle, wo die Franzosen die reichen Kunstschätze der alten Abtei zugleich mit den goldverzierten Purpurornaten verbrannt und eingeschmolzen haben, welche als Geschenke der Päpste und byzantinischen Kaiser dorthin gebracht waren. Ebenso sind auch die Prachtgewänder spurlos verschwunden, welche Anastasius' Bibliothekarius in dem großen Sammelwerke der „Vita Paparum“ vom 5. bis 9. Jahrhundert an vielen Stellen ausführlich beschreibt und ausdrücklich als vestes de chrysoclavo, auroclavo und fundato bezeichnet.

Von den Seidengeweben aus der Frühzeit des Mittelalters, also aus der Zeit vor dem 10. Jahrhundert, sind überhaupt nur sehr geringe Reste auf uns gekommen. Zunächst sind es kleine Stoffstücke, welche in den Handschriften zur Schonung der gemalten Initialen angebracht wurden und sich, auf diese Weise gegen äußere Einflüsse geschützt, erhalten haben; dann aber sind auch noch einzelne Reste der Totenhüllen heiliger Märtyrer vorhanden, welche sich bei der Eröffnung von Reliquiensärgen vorfanden. So werden in Paris im Louvremuseum Fragmente eines Seidenstoffes aus dem 7. Jahrhundert, die Reste einer Totenhülle aus einem Reliquiensarge, aufbewahrt, und aus der-

Fig. 4.



Seidengewebe (7.—8. Jahrh.) (Nach Essenwein, Kulturgeschichtlicher Bilder-Atlas.)

selben Zeit stammt das in der Kathedrale zu Sens aufbewahrte Schweißtuch der heiligen Kolumba. Ein bekanntes, wohl auch dem siebenten Jahrhundert angehöriges Gewebe, von welchem sich der größte Teil im Domschatze zu Chur befindet und Abschnitte an das South Kensingtonmuseum in London und das



Fig. 5.



Gewebe (10.—11. Jahrh.) (Nach Essenwein, Kulturgeschichtlicher Bilder-Atlas.)

Germanische Nationalmuseum in Nürnberg übergegangen sind, zeigt als Muster Gladiatoren, welche mit Löwen kämpfen. (Fig. 4.)

In Byzanz hatte die Prachtliebe unter den Kaisern Theophilus (829—847) und Konstantin Porphyrogenitus (911) ihren äußersten Höhepunkt erreicht. Um diese Zeit und im darauf folgenden Jahrhundert gelangten auch, hauptsächlich durch die Bischöfe von Mainz, Köln, Salzburg u. a. zahlreiche byzantinische

Gewebe nach Deutschland, wie z. B. der Stoff zur Casel des Bischofs Willigis von Mainz, welcher, als die im Jahre 1011 beigesetzte Leiche später exhumiert wurde, nach Jahrhunderten noch völlig neu erschien.

In Deutschland hatte die byzantinische Prachtliebe hauptsächlich durch die Vermählung Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu eine lebhafte Unterstützung gefunden, so daß infolgedessen der Verbrauch an kostbaren Stoffen auch seitens der Fürsten, der Vornehmen und ihrer Frauen ein immer umfangreicherer wurde.

Fig. 6.



Seidengewebe (10. Jahrh.)
(Nach E. Müntz, La tapisserie).

In der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts beginnt für die Kunstweberei eine neue, glänzende Epoche, welche bis gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts dauert und, da sie auf Sizilien durch die hohe Kunstfertigkeit arabischer Arbeiter eingeleitet wird, als die sizilianisch-sarazenische bezeichnet werden kann.

Schon im achten Jahrhundert hatten sich die Araber, nachdem sie auf ihren Siegeszügen in Spanien eingedrungen waren, auch auf der Insel Sizilien niedergelassen und neben anderen Künsten die der Seidenweberei mit großem Erfolge gepflegt. Nachdem dann im Laufe des elften Jahrhunderts ihre Vertreibung durch die Normannen stattgefunden hatte, machte 1130 Herzog Roger II. die Insel zu einem Königreich und schlug in Palermo seine Residenz auf. In richtiger Würdigung der Vorteile, welche aus der hohen

Kunstfertigkeit zurückgebliebener sarazenischer Arbeiter zu ziehen waren, errichtete derselbe alsbald in Verbindung mit seinem Palaste eine königliche Webemanufaktur, das sogenannte Hôtel de Tiraz, in welchem neben den arabischen zugleich geschickte griechische Arbeiter beschäftigt wurden.

Fig. 7.



Seidengewebe (10. Jahrh.)
(Nach E. Müntz.)

Über die Einrichtung dieser Anstalt, deren Name von dem arabischen Zeitwort „tharazza“, sticken, abzuleiten ist, haben sich nähere Mitteilungen von einem gleichzeitigen Schriftsteller Siziliens erhalten. Nach diesem waren vier Hauptateliers vorhanden, und zwar 1., das für einfache Gewebe, Taffet, Gros de Naples u. a. m., die hier amita, dimita, trimita heißen und in solchen Stoffen bestanden, bei welchen der Einschlag einfach, doppelt oder dreifach die Stärke des Zettels hat, ohne daß ein Broschieren der Einschlagfäden stattfindet; 2., das Atelier für Samt und Atlas; 3., das für geblümte Zeuge, namentlich von grüner Farbe, und für gemusterte Stoffe mit Kreisen und anderen geometrischen Mustern versehen, und 4., das Atelier für Goldstoffe (Brokate), Buntgewebe und Stickereien, aus welchem die eigentlichen Kunstarbeiten hervorgingen.

Wie sich aus dieser Beschreibung ergiebt, war im Hôtel de

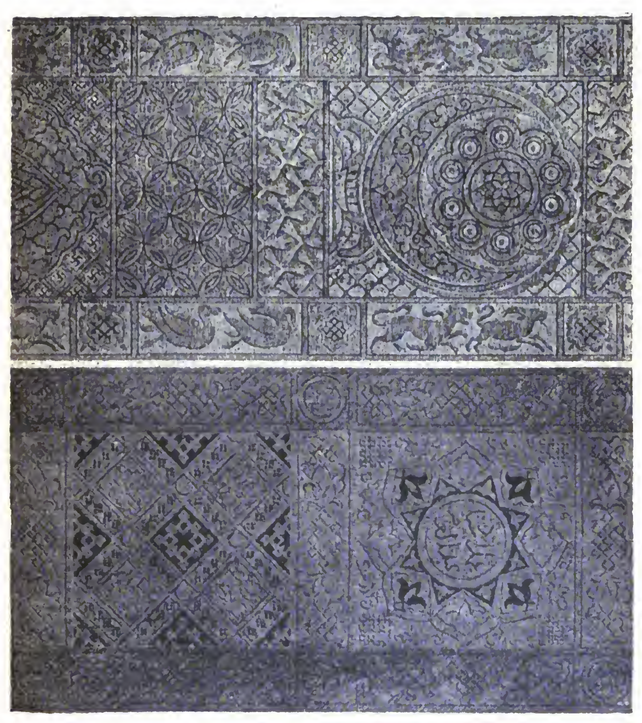
Tiraz auch eine besondere Abteilung für die Herstellung von Samtgeweben eingerichtet, woraus sich schließen läßt, daß erst von dieser Zeit an der Gebrauch der Samtstoffe im Abendlande eine weitere Verbreitung gewann. Im Orient war derselbe schon bei weitem früher bekannt, denn unter den Geschenken, welche Harun al Raschid aus Persien an Karl den Großen schickte, sollen sich auch zahlreiche prachtvolle Samtstoffe befunden haben. Als erstes Vorkommnis aber eines derartigen Originalstoffes mit aufrechtstehender geschnittener Seide auf einem festen Sergegewebe in den Ländern des Occidents bezeichnet Dr. Bock die zur Schonung der Initialen und Miniaturmalereien eingelegten Gewebe in einem Pergamentkodex aus dem 12. Jahrhundert, welcher sich in La Puy im südlichen Frankreich befindet und 63 derartiger Zwischenlagen enthält, von denen heute noch 53 erhalten sind. Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen, wie sich aus dem romanischen Charakter der auf ihnen befindlichen Ornamentstickerei erkennen läßt, eine Anzahl älterer Samtgewebe in dunkelblauer und roter Farbe, welche im Jahre 1854 beim Öffnen alter Gewandschränke in der Unterkirche des Domes zu Halberstadt gefunden wurden. Es unterliegt danach keinem Zweifel, daß am Ende des 12. Jahrhunderts der Samt wie zu kirchlichen, wohl auch zu profanen Zwecken im Abendlande vielfach in Gebrauch war.

Angeregt durch die außergewöhnliche Förderung, welche König Roger der Textilkunst zu teil werden ließ, nahm auf Sizilien die Kleiderpracht in solcher Weise zu, daß ihr Einfluß sich bald auf ganz Europa geltend machte und die sarazenischen Gewebe allenthalben bei den Vornehmen ein gesuchter Artikel wurden. So sind auch in Deutschland noch zahlreiche, aus diesen Stoffen gefertigte Prachtgewänder jener Zeit vorhanden. Einige der merkwürdigsten und schönsten hat Fr. Fischbach in seinem großen Werke „Ornamente der Gewebe“ in den Gewändern abgebildet (Fig. 8), welche Kaiser Heinrich VI., der in Sizilien gestorben ist, getragen haben soll. Sie befinden sich in Regens-

burg, während ähnliche Stoffe aus jener Zeit noch in Braunschweig, in Danzig u. a. O. aufbewahrt werden.

Die Gewebe bestehen durchweg aus einem schweren und

Fig. 8.



Sizilianisch-sarazenisches Gewebe (12. Jahrh.) (Nach Fischbach.)

dichten, in einfacher Kreuzung hergestellten Seidenzeug, von denen die ältesten eine doppelfärbige, durch einen andersfarbigen Einschlag gebildete Musterung zeigen. Die späteren, hauptsächlich

von purpurroter, violetter und grüner Farbe, sind mit reicher Ornamentation versehen, und fast immer mit Goldfäden in der Weise durchwirkt, daß entweder der Grund oder das Muster golden erscheint. Die für die Verzierung verwendeten Motive bestehen in fortlaufenden Ornamenten, Bandverschlingungen, Sternen, Sprüchen aus dem Koran u. dgl. mehr, vor allem aber aus den mannigfaltigsten, lebendig bewegten Tiergestalten, welche häufig in allerhand Verschlingungen mit Pflanzen- und Laubwerk in Verbindung gebracht sind. (Fig. 9 und 10.) Die Wahl der letzteren ist aber keineswegs eine zufällige, denn in den meisten Fällen liegt ihrer Darstellung eine aus der orientalischen Symbolik hervorgegangene Bedeutung zu Grunde.

Um die Erklärung dieser, in den sarazenischen Geweben auf die verschiedenartigste Weise verwendeten symbolischen Tiergestalten und Pflanzenformen hat sich Prof. Karabacek in seinem bereits erwähnten Werke „Die persische Nadelmalerei Susandschird“ ein hervorragendes Verdienst erworben. Von ihm ist der unwiderlegliche Nachweis geliefert worden, daß alle bisherigen Deutungen dieser Gebilde, welche dieselben mit der christlichen Symbolik in Verbindung zu bringen suchten, auf Irrtum beruhen, und wir es hier ausschließlich mit Darstellungen zu thun haben, deren richtige Erklärung in der orientalischen Symbolik begründet ist. Der Hang zum Wunderglauben, das Streben nach dem Geheimnisvollen tritt im Orient in tausendfältigen Erscheinungen zu Tage, und systematisch symbolisiert gelangen sie, die in religiösen und weltlichen Ideeen wurzeln, in allen Lebensformen zum Ausdruck.

Um nur einige der zur Beweisführung angezogenen Beispiele hervorzuheben, wurde bisher die Gestalt des Löwen, soweit sie auf mittelalterlichen Geweben Verwendung gefunden, in ihrer majestätischen Erscheinung entweder auf den königlichen Löwen vom Stamme Juda, welcher in der christlichen Bildnerei den Heiland repräsentiert, bezogen, oder es wurde ihr ein rein ornamentaler Charakter vindiziert, welcher dem Träger der mit ihr geschmückten Gewänder den Charakter der Würde,

Fig. 9.



Sizilianisch-sarazenisches Gewebe (12.—13. Jahrh.) (Nach Fischbach.)

des Reichtums und der Macht verleihen sollte. In Wirklichkeit bedeutet dagegen, wie aus verschiedenen, auf Geweben gefundenen Beischriften hervorgeht, in der mohammedanischen Symbolik der Löwe, ebenso wie der Adler, den Herrscher (sultân) oder die Herrschaft (malk), und da der Wiedehopf als das Sinnbild des Weisen galt, erscheint die Zusammenstellung beider als der Sultan, der Weise. Aus anderen Beispielen geht hervor, daß,


Fig. 10.



Palermitanischer Seidenstoff (Ende des 13. Jahrh.)
(Nach Public. de l'Union centr.)

je nach den verschiedenen Situationen des Löwen auch dessen Bedeutung eine andere wird. So zeigt z. B. ein sarazenisches Muster einen Löwen, welcher, einem Adler zuvorkommend, dessen Beute (einen Schwan) beim Halse erfaßt, während der Adler, zornig die Flügel schlagend, das Nachsehen hat. Hier geht die Symbolik auf einen hochgestellten, sehr tapferen Mann, einen Fürsten oder Feldherrn, zu dessen Eigenschaften die Kühnheit des Löwen gehört, und von dem ein alter arabischer Schrift-

steller, fast wie zur Erklärung dieses Gewebes, schreibt, „daß er die Vögel unter den Flügeln der Adler erjagt."

Auch von den auf sarazenischen Geweben sehr häufig vorkommenden, auf der Jagd begriffenen Hunden und Leoparden erscheint durch die erwähnten neueren Forschungen jede Beziehung auf eine christliche Symbolik völlig beseitigt. Nur allein die große Vorliebe der Mohammedaner zum Waidwerk hat jene Darstellungen hervorgerufen, dank welcher auch auf den Gewändern des Jägers seine Beschäftigung verherrlicht werden sollte. Ein Beweis hierfür findet sich in den Mitteilungen arabischer Schriftsteller, nach welchen bei Hofjagden den glücklichen Jägern für die Erlegung einer Gazelle, eines Straußes ꝛc. hierauf bezügliche Ehrenkleider verliehen, und selbst die Diener vom Herrscher in gleicher Weise ausgezeichnet wurden.

Der Hund, welcher bisher nach christlich-symbolischer Deutung das Niedrige und Tierische im Gegensatze zum Adler, dem Träger des Höheren, Geistigen, repräsentieren sollte, findet auf den sarazenischen Stoffen, ebenso wie auch der Leopard allein in seiner Eigenschaft als Jagdtier Verwendung. Es ist nachgewiesen, daß die Araber die Sitte des Jagens mit dressierten Hunden und Leoparden von den Sassaniden angenommen haben, und ebenso ist der Name des Kalifen erhalten, welcher den Jagdleoparden zuerst als Kampfgenossen mit in die Schlacht genommen haben soll. Wenn also hier diese Jagdtiere als dekoratives Element eine rein szenische Bedeutung haben, so liegt ihnen doch da, wo sie in einzelner Vorführung mehr ornamental aufgefaßt erscheinen, die symbolische Bedeutung des Ruhmes, der Ehre und des Ansehens zu Grunde. So zeigt z. B. ein altarabisches Elfenbeinkästchen als Ornament sich wiederholende, mit goldenen Halsbändern geschmückte Hunde mit einer Beischrift, welche als „andauernder Ruhm" zu übersetzen ist.

Die in den Werkstätten zu Palermo angefertigten Prachtstoffe fanden bald im ganzen Abendlande, sowohl für kirchliche, als für profane Zwecke, die weiteste Verbreitung und ihr ara-

bischer Charakter blieb bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts auch für die aus den norditalienischen Städten hervorgegangenen Webearbeiten in bezug auf ihre Herstellungs- und Dekorationsweise maßgebend.

Während sich im normannischen Königreiche auf Sizilien die Seidenkultur zu solcher Blüte entwickelte, hatte sie bereits auch im maurischen Spanien eine hohe Stufe der Ausbildung erreicht.

Die Städte, in denen ihr vor allem eine hervorragende Pflege zu teil wurde, waren Lissabon, Granada, Sevilla und besonders Almeria, welches als Hafenstadt den Mittelpunkt des spanischen Handels mit den Küstenländern bildete.

In Murcia und Malaga wurden Gewebe mit Verwendung von Goldgespinst angefertigt, welche weit berühmt waren und mit den orientalischen Fabrikaten dieser Art auf gleicher Stufe standen. So berichtet ein byzantinischer Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts in eingehender Weise über die seidenen Prachtstoffe, welche zu seiner Zeit in Spanien angefertigt und nach dem alten Makedonien und Thessalonien gebracht worden seien, und ein englischer Bericht aus dem dreizehnten Jahrhundert verbreitet sich über die außerordentliche Pracht der spanischen Seidenstoffe, welche gelegentlich der Vermählung Philipps, des Grafen von Flandern mit Beatrix, der Tochter des Königs von Portugal unter den Hochzeitsgaben rühmend hervorgehoben werden. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts erhielt in ähnlicher Weise, wie durch König Roger in Sizilien, die Seidenweberei eine bedeutende Förderung durch den maurischen König Aben-Ahlahmar. Damals galten namentlich die in Granada angefertigten Stoffe für das vorzüglichste Fabrikat. (Fig. 11.) Nach den Mitteilungen des Geographen Edrisi sollen im Anfang des 13. Jahrhunderts sich allein in dem Bezirke von Jaen 3000 Ortschaften mit der Seidenzucht beschäftigt haben, und nach anderen Berichten hätten sich um diese Zeit in Sevilla eine große Zahl von Webstühlen im Betrieb befunden.

Die ausführlichsten Berichte sind über die verschiedenen Ein-

richtungen dieser Industrie in **Almeria**, wo dieselbe im 12. und 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatte, erhalten. Nach diesen waren dort an tausend Arbeiter mit der Herstellung von Brokaten und eines, die Bezeichnung „holol“ führenden Stoffes

Fig. 11.



Spanisch-maurischer Stoff (Mitte d. 13. Jahrh.) (Nach Public. de l'Union centr.)

beschäftigt, welcher seiner großen Feinheit wegen gerühmt wird. Andere Gewebe, für deren Anfertigung je eine gleiche Anzahl von Arbeitern thätig war, trugen die Bezeichnungen „Ispahn“ und „Iskalaton“ und 800 Gewerke waren ausschließlich für die Herstellung von

seidenen Schürzen und Binden vorhanden. Als einer der kostbarsten Stoffe wird der „tiraz“, welcher nur zu Pracht- und Feierkleidern verwendet wurde, und häufig mit den eingewebten Namen von Prinzen und Sultanen versehen war, bezeichnet.

Als eine Eigentümlichkeit der spanischen Gewebe ist, wie Fischbach bemerkt, hervorzuheben, daß in ihnen die Farben meist kräftiger auftreten, als in den orientalischen und daß in der Musterung das Schachbrettquadrat eine häufige Verwendung findet. Im allgemeinen trägt, von einzelnen feinen Unterschieden abgesehen, die Ornamentation der maurischen Gewebe den Charakter der arabischen.

Als nach Beendigung der Kreuzzüge, infolge der engeren Berührung, welche durch dieselben mit dem Oriente herbeigeführt worden war, im Abendlande der Luxus zu einer bis dahin nicht gekannten Höhe sich steigerte und in gleicher Weise in der glänzenden Ausstattung der Kirchen, wie in der der Ritterburgen und der bürgerlichen Wohnungen sich geltend machte, wurde gleichzeitig das Bedürfnis nach kostbaren Stoffen für geistliche Ornate, wie für die Tracht der Vornehmen ein immer größerer. Die durch den lebhaften Handelsverkehr der Städte Venedig und Genua aus dem Oriente bezogenen kostbaren Gewebe vermochten letzterem nun nicht mehr zu genügen, und so entstanden, ungefähr hundert Jahre nach der Einführung der Seidenindustrie in Sizilien, auch in den norditalienischen Städten Lucca, Florenz, Mailand u. a. eine Anzahl großer Seidenmanufakturen, welche die Konkurrenz mit den palermitanischen Werkstätten, und selbst dem Oriente nicht nur mutig aufnahmen, sondern dieselbe auch zu überwinden wußten.

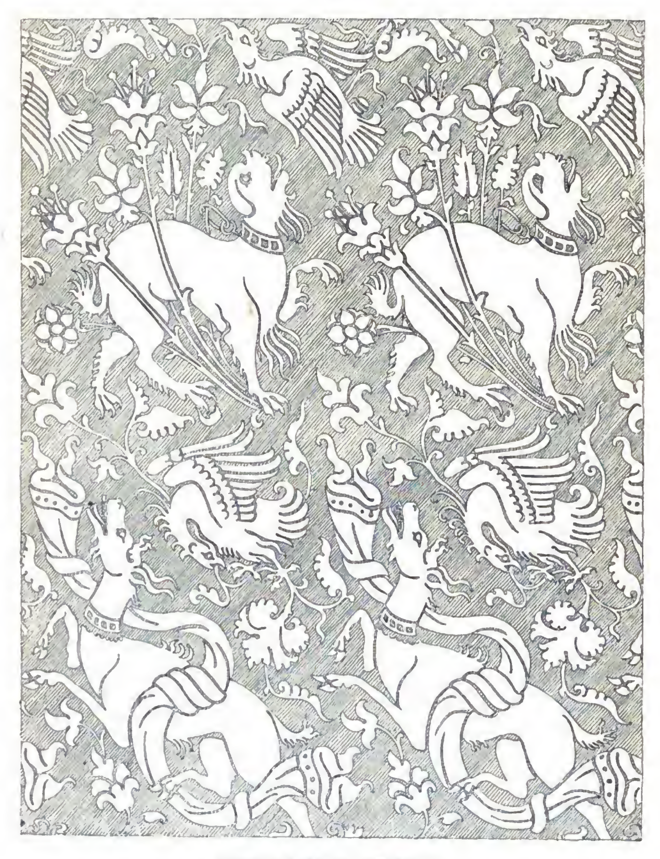
Schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts war in Lucca die Seidenweberei zu hoher Blüte gelangt. (Fig. 12.) In großer Vollendung wurden daselbst mit Gold durchwebte Stoffe hergestellt und nach Frankreich, den Niederlanden und selbst nach England ausgeführt. Auch hier blieb der Charakter in der Ornamentation im allgemeinen noch der orientalische, dabei aber erscheinen

die in der Zeichnung verwendeten Tiere und Pflanzen lebhafter bewegt und es kommt zugleich eine größere Zahl von Farben in Anwendung. Dasselbe gilt auch als charakteristisch für die zu jener Zeit in anderen oberitalienischen Städten angefertigten Gewebe. Diese während eines kurzen Zeitraums in Lucca zu glänzender Entfaltung gelangte Industrie sollte leider nicht von langer Dauer sein, denn schon im Jahre 1314 verließen infolge innerer Kämpfe und bürgerlicher Streitigkeiten zahlreiche, in der Seidenweberei erfahrene Einwohner die Stadt, um ihre Kunst nach anderen italienischen Städten, hauptsächlich nach Venedig, Mailand, Florenz und Bologna zu übertragen.

Die reiche, gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts in diesen Städten geübte Thätigkeit in der Herstellung seidener Prachtgewebe, bezeichnet den Beginn einer dritten, bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts reichenden Periode dieser Industrie.

In Venedig sollen sich schon im Jahre 1309 die ersten lucchesischen Familien niedergelassen und die Kunst der Seidenweberei dahin verpflanzt haben, doch nahm sie daselbst erst um die Mitte des Jahrhunderts ihren vollen Aufschwung. Eine nicht minder lebhafte Pflege wurde ihr in Genua zu teil, dessen Fabrikate unter der Bezeichnung „pannus“ in den Handel kamen und für kirchliche Zwecke vielfache Verwendung fanden. Ihre höchste Blüte aber erreichte sie in Florenz, wo im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts die glänzenden Erfolge der Seidenmanufaktur einen nicht geringen Teil zur Hebung der Macht und des Reichtums der Stadt mit beigetragen haben. Benedetto Dei teilt in seiner Chronik mit, daß Florenz in der Herstellung von seidenen Geweben, vor allem aber in der Anfertigung von Gold- und Silberbrokaten Venedig und Genua bei weitem übertroffen habe. Die Päpste bezogen die Stoffe für kirchliche Ornate aus Florenz, und die dortigen, durch ihren außerordentlichen Reichtum und die Großartigkeit ihrer Geschäfte weit berühmten Bankiers waren zugleich Seidenfabrikanten und Händler, welche Hunderte von Werkstätten unterhielten. Von

Fig. 12.



Lucchesisches Gewebe (13. Jahrh.)
(Nach Fischbach.)

letzteren waren nach Benedetto Deis Mitteilungen, allein an 30 mit der Herstellung der zur Brokatweberei erforderlichen Goldfäden beschäftigt.

Ein gefürchteter Rivale erwuchs der florentiner Seidenindustrie in der von Siena, wo sie erst im Laufe des 15. Jahrhunderts, Eingang fand, und in der ersten Hälfte des 16. ihre Glanzperiode feierte. Auch in Bologna hatte die Seidenwebekunst schon frühzeitig Pflege gefunden und infolge der, von einem dort eingewanderten lucchesischen Meister gemachten Erfindung einer Seidenhaspel, welche die Herstellung des Fadens wesentlich erleichterte, einen lebhaften Aufschwung genommen.

Während der in so glänzender Weise sich steigernden Entwickelung dieser Industrie in den bedeutendsten Städten Norditaliens blieb dieselbe keineswegs allein auf letztere beschränkt, sondern sie fand gleichzeitig infolge zahlreicher Auswanderungen geschickter Seidenweber auch in der Schweiz, in Frankreich und den Niederlanden Eingang. In Zürich, in Tours und Lyon, in Brügge, Gent, Mecheln und Ypern entstanden bedeutende Seidenfabriken, welche in bezug auf den Wert ihrer Erzeugnisse den italienischen in keiner Weise nachstanden. Wie großartig sich dieselben im Laufe der Zeit gestalteten, beweisen vor allem die Seidenmanufakturen in Lyon, welche jener Zeit ihren Ursprung zu verdanken hatten und später mit ihren Fabrikaten eine Zeitlang den Weltmarkt beherrschten. Wie sehr sich der Bedarf an Seidengeweben in dem Zeitraume vom 14. bis 16. Jahrhundert, hauptsächlich für kirchliche Zwecke steigerte, geht aus der Thatsache hervor, daß noch im 13. und im Anfange des 14. Jahrhunderts nur wenige Kirchen Kultgewänder in den vorgeschriebenen liturgischen Farben je nach den verschiedenen Festen besaßen, während schon im 15. Jahrhundert nur noch wenige Kirchen vorhanden waren, deren Vorrat an Gewändern nicht in einer Weise zugenommen hatte, daß den genauen Vorschriften in bezug auf die Farben nicht hätte Genüge geleistet werden können.

Unter den niederländischen Städten war es vor allen Brügge, welches sich, wenn auch erst im Anfange des 16. Jahrhunderts, durch die Herstellung kostbarer Samte und Gold- und Silberbrokate auszeichnete.

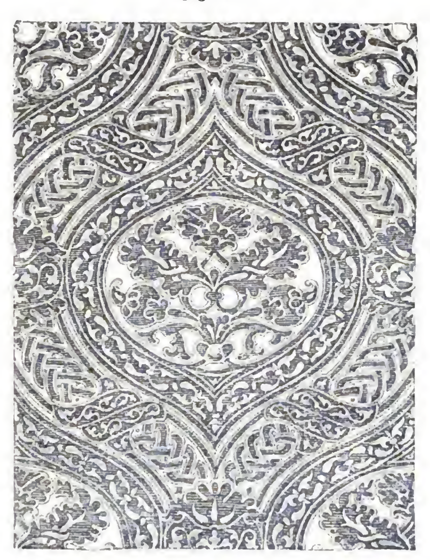
Als in den norditalienischen Städten die Fabrikation allmählich zu größerer Selbständigkeit gelangt war, begann sie zunächst, sich von den in der Ornamentation noch vorherrschenden orientalischen Einflüssen frei zu machen und die nunmehr vom Norden her einwirkenden Elemente ebenfalls mit aufzunehmen. Die in den sarazenischen Geweben zwischen Laub- und Rankenwerk auftretenden phantastischen Tiergestalten, welche später in den italienischen Stoffen als freier bewegte und lebendiger gestaltete Dekorationsmotive erscheinen, werden zum Teil zwar noch beibehalten, doch gewinnt in den norditalienischen Fabrikaten neben dem figürlichen Element, welches auch historisch-figurierte Darstellungen aus der heiligen und der Profangeschichte einschließt, das pflanzliche die Oberhand, und es bildet sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts in dem sogenannten Granatapfel (pomme d'amour) eine Verzierungsform heraus, welche bald zu allgemeiner Geltung gelangt. (Fig. 13, 14, 15.)

„Wie bei den Griechen die Palmette," sagt Fr. Fischbach sehr bezeichnend, „so ist der Granatapfel das typische Webeornament des Mittelalters. Bei beiden Ornamenten ist die strahlende Entfaltung aus und um einen Kern das Wesentliche; aber während bei den Griechen nur die Schönheit der Bewegung der schwächlichen Ranke vorwiegt, ist bei dem germanischen Ornamente der gesunde, kraftstrotzende Kern und das reiche Blühen betont. Um den blühenden Apfel bildet das Schema der Rose die Einrahmung. Alle Teile stehen zu einander in Beziehung, alles ist nach dem Prinzip der gotischen Konstruktion geordnet und durchdacht. Wie die Fialen an einem Dome die Steinmasse zu einem scheinbar wachsenden Organismus gestalten, so wächst auch in den Granatapfelmustern eine Form aus der anderen. Überall ist blühendes, reich sich entfaltendes, ja oft überquellen-

des Leben. Knospe, Blüte, Blatt und Frucht ordnen sich in reichster Fülle."

Der Granatapfel, wie er uns in der Zeit seiner reinen stilistischen Ausbildung entgegentritt, erscheint entweder in Blüte prangend, oder auch mit einigen Fruchtkapseln und mit gotischem Blätterwerk umgeben. Im Gewebemuster wiederholt er sich in

Fig. 13.



Granatapfel-Muster (15. Jahrh.) (Nach Luthmer, Werkbuch des Tapezierers.)

gleichen Zwischenräumen und ist regelmäßig von einer fünf-, sieben- oder neunblättrigen Rose umgeben, deren Blätter nicht kreisförmig gebildet sind, sondern in der Form des sogenannten Eselsrückens meist nach oben eine Spitze tragen. Die Rosenblattbildungen sind häufig nur in schmalen Konturen, meist in Samt- oder Damastweberei angedeutet. In der späteren Zeit

Fig. 14.



Italienisches Granatapfel-Muster (16. Jahrh.) (Nach l'Art pour tous.)

Fig. 15.



Granatapfel-Muster auf Samt (15. Jahrh.) (Nach Fischbach.)

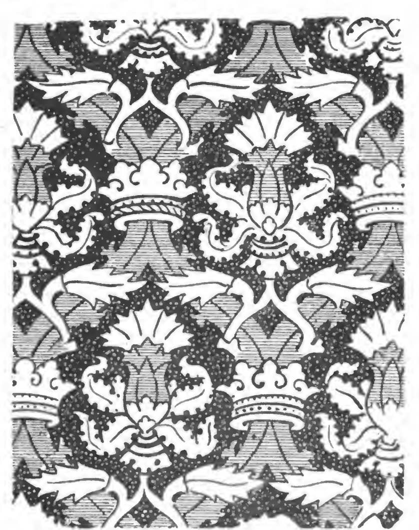
erscheint der Granatapfel mit einer Krone verbunden, welche zur symbolischen Deutung desselben in Beziehung steht. (Fig. 16.) Nach letzterer glaubte man in dem sich stets wiederholenden blühenden Granatapfel das Symbol der Liebe zu erblicken, während er da, wo er mit seinen Früchten vorkommt, die Liebe bedeute, welche sich im Glauben thätig erweise und Früchte bringe zum ewigen Leben; die Krone aber, welche über ihm schwebe, sei der Lohn für den Kampf und den Sieg in der werkthätigen aufopfernden Liebe; mit besonderer Beziehung auf diesen Kampf ist der Granatapfel häufig noch mit einem Dornenkranze umgeben.

Die ursprüngliche Anwendung dieser Fruchtform als Ornamentmotiv läßt sich auf den Orient zurückführen. In unseren Sammlungen sind noch morgenländische Stoffe, selbst aus dem 12. Jahrhundert vorhanden, in deren Muster der Granatapfel auftritt. In diesen soll er den König und Herrscher symbolisiert haben und die mit ihm ornamentierten Stoffe galten als Zeichen königlicher Huld. Als die eigentliche Heimat des Granatapfels auf europäischem Boden, sind aus zahlreichen altkölnischen Bildern des 14. und 15. Jahrhunderts der Niederrhein und Brabant nachgewiesen worden, wo er zu jener Zeit in allen möglichen, aus dem verschiedenartigsten Material hergestellten Geweben in den mannigfaltigsten Variationen Verwendung fand. Kaum irgend ein anderes Ornamentmotiv gestattet eine so reiche und stilvolle Ausbildung als der Granatapfel. Seiner ganzen Gestaltung nach, und der in ein festes geometrisches System eingeschriebenen Form zufolge erscheint er anfänglich als ein echt gotisches Muster. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts erfuhr dasselbe eine Weiterbildung dadurch, daß die Zweige, welche früher die Zwischenräume der einzelnen Blumen ausfüllten, besonders stark betont und für selbständigere Ornamentstreifen ausgebildet wurden. Im späteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts erscheinen diese Streifen als reich ornamentierte Bänder, welche das Muster schräg durchziehen, in noch späterer Zeit aber treten diese Bänder schlangenartig bewegt gegenüber den, zwischen ihnen

sich hinziehenden Granatblumen dominierend in den Vordergrund. In dieser Form erhält sich das Muster bis in das 17. Jahrhundert hinein.

In seiner reinsten und edelsten Form, zugleich verbunden mit den glänzendsten Farbeneffekten, tritt der Granatapfel in den reichen golddurchwebten Seiden- und Samtgeweben der





Granatapfel-Muster mit Krone. (Nach Luthmer.)

burgundischen Epoche auf. Im späteren Verlaufe seiner Entwickelung erscheint er bisweilen, hauptsächlich in den zur Wandbekleidung bestimmten gewirkten Tapeten, in übermäßiger Größe und in der mannigfaltigsten und reichsten Weise ausgebildet. Die neueste Zeit hat, mit der Wiederaufnahme älterer stilvoller Muster für die Herstellung der modernen Industrie-Erzeugnisse auch den Granatapfel wieder zu Ehren gebracht. Die häufigste

Verwendung findet er bei der Anfertigung der Papiertapeten, in welchen gegenwärtig die täuschende Nachahmung gewebter Stoffe mit allen, der Technik zu Gebote stehenden Mitteln angestrebt wird.

Auf die Entstehung der später zu so hoher Entwickelung gelangten Seidenindustrie in Frankreich und den Niederlanden wurde bereits oben mit wenigen Worten hingedeutet. Ihren Ausgang nahm sie für ersteres von Lyon und Paris, welche sich die Priorität hierin eine Zeitlang streitig zu machen suchten. Schon im Anfange des 15. Jahrhunderts hatten sich einzelne aus Italien eingewanderte Seidenweber an verschiedenen französischen Orten niedergelassen, um ihr Gewerbe zu betreiben, aber erst 1466 wurde durch die in diesem Jahre von Ludwig XI. verliehenen Patente eine mit zahlreichen Privilegien ausgestattete Manufaktur, und zwar in Lyon begründet. In diesen Patentbriefen heißt es ausdrücklich, daß, um die jährliche Ausführung von 4—500 000 Thalern aus seinem Königreiche zu verhindern, in der Stadt Lyon, in welcher schon mit der Seidenfabrikation ein Anfang gemacht worden sei, ein eigenes Etablissement zur Anfertigung von Seidenstoffen anzulegen wäre. Gleichzeitig wurde der Stadt eine jährliche Abgabe von 2000 Livres zur Unterstützung der fremden, daselbst ansässig gewordenen Seidenweber auferlegt. Im Jahre 1494 hatte diese Industrie bereits einen solchen Aufschwung genommen, daß Karl VIII. den Befehl erließ, es sollten alle in Lyon angefertigten Stoffe mit dem Stadtsiegel versehen, und keine Seiden-, Samt- und Goldgewebe getragen werden, welche nicht in Frankreich selbst angefertigt worden seien.

Daß auch Franz I. die für den Staat so einträgliche Manufaktur auf jede Weise zu fördern suchte, geht aus einem Erlasse vom Jahre 1537 hervor, nach welchem alle Seiden- und Samtarbeiter zu Lyon, Genueser oder andere Fremde, Mobilien und Immobilien jeder Art im Königreiche erwerben, daß sie darüber testamentarisch verfügen, und ihre Frauen, Kinder und

sonstigen Erben ihnen im vollen Genusse folgen könnten, als wenn sie im Lande geboren seien. Auch sollten die Seidenweber Lyons von allen Abgaben, Steuern und sonstigen Lasten befreit sein. Als die beiden Ersten, welche von den Vorteilen dieser weitgehenden Privilegien Gebrauch machten, werden die Genuesen Stephano Turquati und Bartholo Nariz genannt. Mit zahlreichen Gehilfen errichteten sie im Jahre 1537 im Quartier von St. Georg zu Lyon eine Manufaktur von Seidengeweben. Während somit in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Fabrikation daselbst in immer größerem Umfange betrieben wurde, ließen sich dort gleichzeitig zahlreiche Kaufleute, welche das erforderliche Rohmaterial aus dem Oriente und Italien bezogen und die Ausfuhr der fertigen Ware vermittelten, nieder und trugen zur Hebung des französischen Seidenhandels nicht wenig bei. Als hervorragende hierher gehörige Firmen werden die Pazzi, Salviati, Capponi, Pestalozzi, Pitti, Alamani u. a. bezeichnet. Die Schilderungen von den Einzügen Ludwig XI. (1507) und Franz I. (1515) in Lyon und der damit verbundenen Festlichkeiten geben einen Begriff von der hervorragenden Rolle, welche den seidenen Gewändern in der Prachtentfaltung bei öffentlichen Gelegenheiten damals zugeteilt war.

Für das rasche Aufblühen der Industrie sprechen am sichersten die statistischen Mitteilungen über die Zahl der Seidenweber, welche während verschiedener Zeiträume zu Lyon beschäftigt waren. Während sich dieselbe um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf 17 000 belief, hatte sie nach Fischbach im Jahre 1675 bereits 25—30 000 erreicht, und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren 18 000 Webstühle, durch welche 80 000 Personen beschäftigt wurden, vorhanden.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde durch Ludwig XIV. nicht nur die Fabrikation, sondern auch die Zucht der Seidenraupe im höchsten Grade begünstigt, indem er durch seinen Minister Colbert in den verschiedensten Provinzen Maulbeerplantagen anlegen und so für Beschaffung des erforderlichen

Rohmaterials im eigenen Lande sorgen ließ. Es bildete diese Zeit eine Glanzepoche der Lyoner Seidenindustrie, welche indessen im Jahre 1685, infolge der Aufhebung des Edikts von Nantes eine bedeutende Einbuße erleiden sollte. Die damalige massenhafte Auswanderung, hauptsächlich nach Deutschland, hatte zur Folge, daß nach kurzer Zeit nur noch 4000 Webstühle in Thätigkeit blieben. Eine noch bedeutendere Verminderung erfuhren letztere infolge der französischen Revolution, durch deren Einfluß sie im Jahre 1795 auf die geringe Zahl von 3000 gebracht wurden. Gegenwärtig sind in der Stadt Lyon nach den neuesten statistischen Mitteilungen 30 000 Maschinen in Thätigkeit.

Unter den übrigen französischen Städten bildete, wie schon erwähnt wurde, Tours einen wichtigen Punkt für die Seidenfabrikation, doch vermochte dieselbe nicht, sich zu der gleichen Höhe emporzuschwingen, welche sie in Lyon in kurzer Zeit erreicht hatte. Dasselbe war auch in anderen französischen Städten, wie z. B. in Orleans, in Montpellier und selbst in Paris der Fall, obschon Heinrich IV. (gest. 1610) ihr daselbst eine lebhafte Unterstützung angedeihen ließ. Auf seinen Befehl wurden geschickte Arbeiter aus Venedig berufen, auf der Place royale wurde eine Musterfabrik errichtet und ein Teil der Tuileriengärten, die Gärten von St. Cloud und Fontainebleau mußten in Maulbeerplantagen umgewandelt werden, für welche an 20 000 Setzlinge aus Italien bezogen wurden. Trotz dieser Begünstigungen bildete, wie wir gesehen haben, Lyon wie von Anfang an, auch für die spätere Zeit den Mittelpunkt der französischen Seidenindustrie.

Unter den flandrischen Städten nimmt in der Anfertigung von seidenen Stoffen schon im 15. Jahrhundert Brügge eine hervorragende Stelle ein. Hier hatte dieselbe durch die Einwanderung zahlreicher Venetianer, deren in den Schilderungen damals stattgefundener öffentlicher Feierlichkeiten und Aufzüge häufig in erster Reihe gedacht wird, Eingang gefunden. Die prachtvollsten Seiden- und Samtstoffe und die reichsten Gold-

brokate, für deren Anfertigung die Rohseide aus Italien und dem Orient bezogen wurde, entstanden hier im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, jener Zeit des Glanzes, welcher durch den Beginn der Regierung Karls V. bezeichnet wird. Der berühmteste niederländische Stoff aus jener Zeit, der „Satin von Brügge“, wird in den noch vorhandenen Inventaren der Kirchenschätze vielfach hervorgehoben. In der späteren Entwickelung der niederländischen Seidenindustrie erscheint von besonderer Wichtigkeit die schon erwähnte Aufhebung des Edikts von Nantes, durch welche sich französische Arbeiter in großer Menge zur Auswanderung und zur Begründung einer neuen Heimat in den benachbarten Staaten gezwungen sahen.

Auf jene Zeit läßt sich auch die Entstehung einer eigentlichen Seidenindustrie in Deutschland zurückführen. In Württemberg und Bayern beginnt sie gleichzeitig mit der Einwanderung der Hugenotten. Kurfürst Maximilian Emanuel (1679—1726) errichtete in München eine Seidenfabrik und Kurfürst Maximilian III. ließ 1740 daselbst ein am Hofgarten, in der Nähe der Residenz, gelegenes Schlößchen für eine Seidenmanufaktur einrichten. Unter Karl Theodor wurde ein Neubau für dieselbe aufgeführt und der Zucht des Maulbeerbaums besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Vom königl. bayerischen Staatsministerium wurden in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts zwei Preise von 800 und 400 Gulden für Gewebe aus inländischer Seide ausgesetzt. Nach dem Katalog der 1883 in Nürnberg stattgefundenen bayerischen Landesausstellung befanden sich 1834 in Bayern über 4 Millionen Maulbeerbäume, Heckenstämme und Sämlinge, und waren in München, Nürnberg, Regensburg, Augsburg und einigen anderen kleineren Städten Seidenabhaspelungsanstalten eingerichtet, welche über 624 Pfund inländische Seide gewonnen hatten. In Augsburg beabsichtigte man schon 1713 das Seidenkämmen im Armenkinderhause einzuführen, da aber die Bortenwirker dagegen Einsprache erhoben, mußte es unterbleiben. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts

wurde daselbst eine Fabrik für Seidengewebe von Chr. Münch angelegt, welcher Arbeiter aus Italien und Tirol kommen ließ, indessen geriet das Unternehmen nach seinem Tode ins Stocken. Eine Fabrik, welche besseren Erfolg hatte, wurde 1793 von Pelloux und Brentano gegründet. Im Jahre 1852 waren an 200 Maschinen in Thätigkeit, welche außer einfachen Zeugen Damaste, Samte und Moirés fertigten, die nach gleichzeitigen Berichten den Fabrikaten von Lyon und Wien gleichstanden. In der bayerischen Pfalz wurde 1858 (in Kaiserslautern) eine Seidenweberei gegründet, welche sich mit der Herstellung von Atlas und Seidenzeugen mit geblümten Einfassungen, bei einer jährlichen Produktion im Werte von 100000 Gulden, beschäftigte. Im ganzen waren 1875 in Bayern 184 Betriebe mit 736 Personen in Thätigkeit.

In Preußen fand die Seidenfabrikation die erste namhafte Unterstützung durch Friedrich den Großen, welcher französische und italienische Weber nach Berlin ziehen ließ und ihnen unentgeltlich Arbeitsräume zur Verfügung stellte. Der erste Damast aus preußischer Seide wurde 1768 gewebt, und im Jahre 1781 wurde aus Preußen Seide im Werte von 1137043 Thaler ausgeführt. Am blühendsten entwickelte sich im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts die Seidenindustrie in Krefeld, welches sich seitdem als wichtigste Stätte derselben in Deutschland erhalten hat. Im Jahre 1872 wurden von dort aus für $76\frac{1}{2}$ Millionen Mark Seiden- und Samtgewebe in den Handel gebracht. Im ganzen belief sich der Produktionswert der deutschen Seidenindustrie 1872 auf 151800000 Mark.

In derselben Zeit, wie in Preußen, begann auch in Österreich die Entwickelung der Textilindustrie mit der Einwanderung zahlreicher französischer Emigranten und nahm daselbst einen raschen Aufschwung. In der neueren Zeit haben sich hauptsächlich einige hervorragende Wiener Fabrikanten, unter denen Ph. Haas & Söhne die erste Stelle einnehmen, um die Wiedereinführung älterer stilvoller Muster verdient gemacht und da-

durch zur Reform des Kunstgewerbes auf diesem Gebiete wesentlich beigetragen.

Kehren wir nunmehr zurück zu den stilistischen Wandelungen, welche die Musterung der Gewebe zur Zeit des Ausklingens der Gotik und des beginnenden, allmählich wachsenden Einflusses der Renaissance erfahren hat, so zeigen sich diese, wie schon angedeutet wurde, zunächst in der Veränderung, welche sowohl die Form, als auch die Anwendung des Granatapfels erleidet. Letzterer hat mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts die Selbständigkeit des Auftretens und die damit verbundene Wirkung im Webeornament verloren und erscheint gleichsam nur noch anklingend an die ursprüngliche, dominierende Form in kleiner Gestalt und eingefaßt von blatt- und rautenförmig gebildeten Umrahmungen, welche häufig da, wo sie sich schließen, durch Kronen verbunden sind. Gleichzeitig treten innerhalb solcher Umrahmungen größere, mit Pflanzenornament gefüllte Flächen hervor, und gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts gelangt dann, zunächst in den Geweben Norditaliens, das sogenannte Streublumenmuster der Renaissance, bestehend in gebrochenen Zweigen und Blumenornamenten, die mit allerhand kleineren Blüten- und Fruchtformen vermischt sind, zur Herrschaft, welche es über ein halbes Jahrhundert behauptet. (Fig. 17.) Indessen bringt das Streumuster nicht ausschließlich Pflanzenmotive zur Verwendung, sondern ist außerordentlich reich an den mannigfaltigsten Variationen, indem es zwischen den, teils in freier Behandlung, teils in zierlicher Stilisierung auftretenden Blättchen, Blumenranken und Blütenstengeln nicht selten auch geometrische Figuren, Rauten, verschlungene Linienornamente, Adler, Kronen u. a. wahrnehmen läßt.

Von der Mitte bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts macht sich die Ausartung in der Musterung der Stoffe, sowohl der norditalienischen, als der französischen, in dem allmählichen Aufgeben der Stilisierung und einer immer freieren Behandlung von Frucht- und Blumenmotiven, welche oft hier schon in völlig

naturalistischer Weise auftreten, geltend. Im ganzen Verlaufe dieser Periode giebt sich das Abweichen von der durch eine gewisse Gesetzmäßigkeit geregelten Form mehr und mehr zu erkennen. Dabei aber ist man, mit Überwindung der technischen Schwierigkeiten darauf bedacht, den Glanz der Seide durch Atlasbindungen zu heben, während früher in den Stoffen nur Taffet und Köper abwechselten. Die Hauptrolle spielt nunmehr der

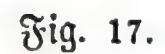


Fig. 17.



Streublumenmuster (16. Jahrh.) (Nach Fischbach.)

Lüster, und der Reichtum der Gold- und Silberfäden, sowie die Wirkung größerer Farbenpracht treten in den Vordergrund. Am deutlichsten und wirksamsten zeigt sich dies in den, mit dem sogenannten Spitzenmuster ausgestatteten Geweben, welches den, damals die Mode beherrschenden Spitzen von Brüssel und Alençon nachgebildet, für die Entfaltung eines schimmernden Glanzes vorzüglich geeignet erschien. (Fig. 18.) Die Grundform dieses Musters bildet ein in strahlenförmige Blätter fächerartig sich verzweigendes Pflanzenmotiv, durchzogen von zarten in Silber, Gold

oder heller Seide gewirkten Spitzenbändern, durch welche zugleich Abgrenzungen zwischen dem sich wiederholenden Hauptmotiv des Ornaments gebildet werden.

Am Ende des 17. Jahrhunderts trug die Musterung der Stoffe den allgemeinen Charakter des Barockstils, welcher mehr auf einen großen Effekt, als auf harmonischen Eindruck berechnet war, bis allmählich das Blumenmuster in völlig naturalistischer Weise, selbst mit Verwendung von Fruchtformen, welche der Natur unmittelbar nachgebildet sind, in den Vordergrund tritt. Die Zeichnung der Motive, deren nicht selten auch Vasen, aus welchen das Blatt- und Blumenwerk hervorwächst, in unregelmäßiger Anordnung eingeführt sind, ist nunmehr, namentlich bei kostbaren Tapetenstoffen, in großen Formen und lebhaften Farben ausgeführt. Ihren Ursprung verdankte diese Richtung den Lyoner Manufakturen, durch welche sie allgemein herrschend wurde.

Eine neue Umwandelung erfuhr die Dekorationsweise der Stoffe, nachdem das Rokoko mit seinen leichteren, spielenden Formen zur vollen Geltung gelangt war. (Fig. 19.) Als Übergang zu diesen wurde eine Zeitlang die Mode von chinesischen Mustern beherrscht, welche unter Ludwig XV. Eingang gefunden hatten. (Fig. 20.) Ihnen folgte zunächst die Verwendung des Muschelmotivs, welches ebenfalls von einem Lyoner Künstler eingeführt wurde, und sich einige Zeit in Mode erhielt. Es bestand aus unregelmäßig über die Fläche zerstreuten Muscheln, aus denen Blumenbüschel hervorwachsen. Das Blumenmuster erscheint während der Rokokoperiode in kleineren Blüten und Knospen, unter denen die Rose das beliebteste Motiv bildet, über die Fläche sich hinziehend; unter Ludwig XVI. begegnen wir vorherrschend gestreiften Stoffen, auf denen zwischen den Streifen kleine naturalistische Blumen verteilt sind. (Fig. 21.) Um dieselbe Zeit aber macht sich zugleich das Verlassen des Willkürlich-Launenhaften und die Rückkehr zum Einfach-Edeln bemerkbar. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts versucht es noch einmal, die Granatblume wieder aufzunehmen, zugleich aber

Fig. 18.



Spitzenmuster (17. Jahrh.) (Nach der Gewerbehalle.)

erscheinen als neues Muster die nach einem regelmäßigen Schema verteilten, mit Blumenbouquetts, Genieen, Emblemen und

Fig. 19.



Blumenmuster (18. Jahrh.)

sonstigen Ornamenten ausgefüllten Felder und Medaillons, welche von fliegenden Bändern und Blumenguirlanden einge=

4*

Fig. 20.



Chinesisches Muster (18. Jahrh.)
(Nach Public. de l'Union centr.)

schlossen sind. (Fig. 22.) Sie bilden den Übergang zu jenen nüchternen und langweiligen, jeder Äußerung von Stilgefühl entbehrenden Muster der Kaiserzeit, in welchen die Motive dem römischen Altertume entlehnt und in phantasieloser Weise zur Verwendung gebracht sind. Auch die in den dreißiger Jahren durch Beuth und Schinkel in Berlin gemachten Versuche, antike Architekturornamente für die Weberei zu verwenden, können nicht als stilistisch vollkommen gerechtfertigt bezeichnet werden, trugen indessen durch ihre edle Darstellungsweise zur Anbahnung eines besseren Geschmackes wesentlich bei.

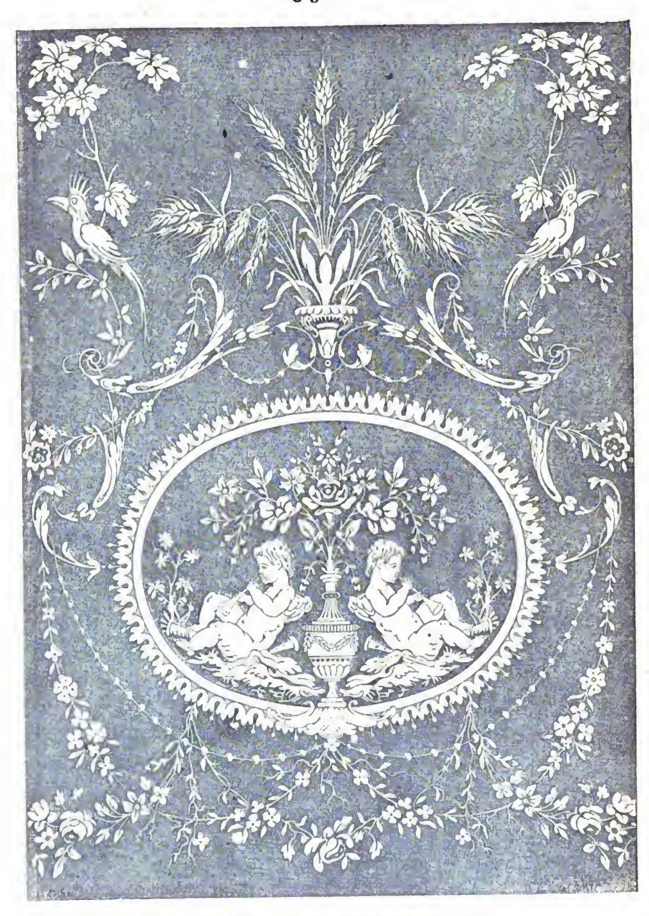
Erst der neuesten Zeit war es vorbehalten bei der Anfertigung dekorativer Stoffe wieder auf die besten Muster der Vergangenheit zurückzugehen. In Frankreich werden jetzt, unter besonderer Fürsorge der Regierung, bei der Herstellung reicher Damast- und Brokatstoffe die in den für diesen Zweck angelegten Textilmuseen in großer Auswahl vorhandenen guten alten Muster von neuem nachgebildet, und ein

Fig 21



Gestreifte Muster (18. Jahrh).

Fig. 22.



Gewebemuster aus der 2. Hälfte des 18. Jahrh.

gleiches ist in Deutschland, dank unseren modernen kunstgewerblichen Reformbestrebungen der Fall. Seit ungefähr einem Jahrzehnt hat, wie bereits bemerkt wurde, namentlich Wien auf diesem Gebiete sich ausgezeichnet, und sich durch seine trefflichen Leistungen auf allen internationalen Ausstellungen der letzten Zeit bemerklich gemacht.

Indem wir bis hierher die verschiedenen Stadien in der Entwickelung der Seidenweberei verfolgt haben, hat sich uns zugleich ein Überblick geboten über die in den einzelnen aufeinanderfolgenden Zeiträumen zur Herrschaft gelangten Stilrichtungen und die Art und Weise, wie dieselben in der Ornamentation der Gewebe Ausdruck gefunden haben. Die reichste künstlerische Entfaltung der letzteren mußte selbstverständlich dem kostbarsten und hierfür geeignetsten Materiale, der Seide, anheimfallen. Nachdem diese allgemein in Gebrauch gekommen war, spielten die aus Wolle und Baumwolle hergestellten Stoffe eine mehr untergeordnete Rolle, obschon sie da, wo bei ihnen auf eine künstlerische Ausstattung überhaupt Bedacht genommen ist, im wesentlichen und soweit es die Behandlung des Materials gestattete, im Charakter und den Eigentümlichkeiten der Ornamentation mit den seidenen übereinstimmten. In den Textilsammlungen unserer Museen finden sich hierfür zahlreiche Belege. Eine Reihe der schönsten Beispiele enthält die reiche Stoffsammlung des Museums Poldi-Pezzoli in Mailand, über welche Eugen Kalesse einen eingehenden Bericht geliefert hat. (Kunst und Gewerbe, Jahrgang 1884.) In ihr bietet sich die günstigste Gelegenheit, die reichsten und prachtvollsten Seidenbrokate und Samtstoffe des 14.—18. Jahrhunderts mit den Wollgeweben derselben Epoche nach ihren Mustern zu vergleichen.

Über die Eigenschaften der in der nachchristlichen Zeit vom dritten bis neunten Jahrhundert bei den Römern gebräuchlichen Wollen-, Baumwollen- und Leinenstoffe haben die erst jüngst auf Veranlassung des Prof. Karabacek von Herrn Theodor Graf in Ägypten veranstalteten Ausgrabungen die gründlichsten Aufschlüsse gegeben. Nachdem es letzterem nach drei-

jährigem Bemühen mit großen Opfern gelungen war, eine namhafte Zahl von Römergräbern der bezeichneten Periode dort aufdecken zu lassen, wurden die in dem trockenen Sandboden noch völlig erhaltenen Gewänder und sonstigen Gewebstücke nach Wien gebracht und gelangten dort im k. k. ö. Museum für Kunst und Industrie zur Ausstellung. Es stammen die hier gemachten Funde demnach aus einer Zeit, in welcher zu Byzanz der Luxus der seidenen Stoffe bereits einen hohen Grad erreicht hatte.

Die in großer Zahl und Mannigfaltigkeit zu Tage geförderten Kleidungsstücke oder Überreste von solchen geben, wie Prof. Karabacek in einem Vortrage erläutert hat, nicht nur die wichtigsten Aufschlüsse über die Trachten und Moden der bezeichneten Epoche, sondern sind auch vom Standpunkte der Webetechnik in betreff der mannigfachen Stoffarten, welche sie aufweisen, vom höchsten Interesse. Unter ihnen befinden sich zunächst die gröbsten, dicksten Wollstoffe, welche nicht nur zu Wintermänteln dienten, sondern auch, mit frischem Wasser begossen, im Sommer die Weinamphoren zur Kühlung des Inhaltes umhüllen mußten. Der Hauptsitz der Fabrikation dieser Gewebegattung war die mitteläg yptische Provinz el-Fajûm. Dann folgen die einfachen Wollgewebe, der Wollrips, die kannelierten Flachsgewebe, der Musselin und Battist, die verschiedenen Baumwoll- und Leinenzeuge, darunter die berühmten „Scharb“ genannten feinen Linnen aus Damiette, die broschierten Wollgewebe, ein, ganz nach Art des modernen englischen, zu Bade-Handtüchern verwendeten Rubberstoffs gewebtes Baumwollzeug, ein merkwürdiger Silberstoff, an dem die Musterung durch eingeflochtene Silberlahne dargestellt ist, und als eine besonders überraschende Erscheinung die sogenannten „gefütterten“ Stoffe, welche zur Anfertigung von Winterkleidern verwendet wurden. Letztere zeigen an der äußeren Seite eine einfärbige oder bunte Desinierung in Horizontalstreifen, welche an der inneren Seite des Stoffes gleichzeitig die Fütterung bilden, indem diese hier, infolge eines besonderen technischen Vorganges am Webstuhl,

durch flottliegende, in langen gedrehten Strähnen herabhängende Maschen oder Schleifen gebildet wird.

Was die Ornamentierung dieser Gewebe betrifft, so teilen sich dieselben in zwei besondere Gruppen, von denen die eine die Totenlaken und Gürteltücher, die andere die der Gewänder umfaßt. Die erstere zeigt hauptsächlich eine farbenreiche symbolische Ausschmückung mit bezug auf den Totenkultus, wie z. B. die Darstellung des Thränen- oder Balsamfläschchens und des schwarzen Schwanes ꝛc., oder es finden sich direkte Beziehungen zum Verstorbenen, wie z. B. das Bild der Granate, welche sowohl ein Symbol der ehelichen Fruchtbarkeit, als auch Gegenstand der Votivbestimmung war. Bei weitem auffälliger in bezug auf den ornamentalen Schmuck erscheinen die eigentlichen Gewandstücke, welche einen unerschöpflichen Reichtum und eine seltene Fülle von Motiven darbieten, zu denen die eigentümliche Tracht ihrer frischen Farben harmonisch stimmt. Hier folgt sich in strenger Linienführung und ruhigen Verhältnissen ein bunter Wechsel von zierlichen geometrischen und vegetabilischen Ornamenten mit figuralen Darstellungen. Auf die hohe Bedeutung, welche ein Teil dieser Stoffe für die Bestimmung der Zeit besitzt, in der die Technik der Hautelisse-Wirkerei und die des Zeugdruckes durch Holzmodel entstanden ist, wird sich später zurückzukommen Gelegenheit finden.

Daß die Herstellung wollener Stoffe und die mit ihr in engem Zusammenhange stehende Tuchweberei zur Zeit des frühen Mittelalters in Frankreich, wie in Deutschland bereits einen weiten Umfang erreicht hatte, geht aus dem Charakter der Tracht jener Zeit hervor, welche durch die vorherrschende Verwendung einfarbiger Kleiderstoffe bedingt war.

Von Deutschland aus hat die Tuchfabrikation in den oberitalienischen Städten Eingang gefunden. Es wird erzählt, daß zwei Mönche die Geheimnisse der Wollweberei während eines längeren Aufenthaltes in Regensburg und Passau erlernt und von da nach Florenz gebracht hätten. Dort stand sie im Jahre 1290, also lange bevor die Seidenindustrie sich daselbst

entwickelte, in hoher Blüte. Die zur Verarbeitung erforderlichen gröberen Wollsorten wurden aus England, die feineren dagegen aus Spanien bezogen, und in welcher Ausdehnung gleichzeitig die Färberei betrieben wurde, geht aus der Mitteilung hervor, daß Frankreich und Flandern jährlich an 10000 Stück Tuche lieferten, welche in Florenz gefärbt wurden. Die Zahl der Tuchfabriken war dort im Jahre 1388 eine so bedeutende, daß dieselben 70—80000 Stücke jährlich liefern konnten.

In den deutschen Städten Regensburg, Augsburg, Köln, Söst u. a., wie in den niederländischen Brügge, Löwen, Gent und Antwerpen werden die Zünfte der Wollweber während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aufgeführt und spielen in den damals vielfach herrschenden bürgerlichen Unruhen und Streitigkeiten häufig eine hervorragende Rolle. Brügge, welches während seiner Glanzperiode gegen 50000 Personen mit der Tuchfabrikation beschäftigte, hatte in allen größeren europäischen Städten Tuchniederlagen und bildete den Mittelpunkt des Handels. In Gent waren nach Fischbach um das Jahr 1400 nicht weniger als 40000 Weber beschäftigt, welche 18000 streitbare Männer stellen konnten, und Antwerpen war bereits im 12. Jahrhundert durch seine Tuchfabrikate im Auslande weit berühmt. Seinen höchsten Glanz erlebte es indessen erst im 16. Jahrhundert, nachdem die hervorragendsten italienischen und deutschen Handelshäuser ihre Niederlagen dorthin verlegt hatten. Die Stadt zählte damals 240000 Einwohner und hatte 4500 Schiffe auf der See, während oft zugleich 300 im Hafen lagen. Sein Ende erreichte dieser Glanz mit Eintritt der Schreckensherrschaft Philipps II. und wurde durch dieselbe überhaupt der Untergang der niederländischen Weber herbeigeführt. Es wird berichtet, daß um jene Zeit über 100000 Protestanten, von denen der größte Teil Weber waren, ausgewandert seien. In England wurde die Tuchwirkerei durch niederländische Emigranten eingeführt, und in Deutschland gründeten damals flämische Auswanderer in den hessischen Städten Hersfeld, Melsungen u. a. Webereien.

Als gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der Luxus in kostbaren golddurchwirkten Seidenstoffen und mit reicher Stickerei verzierten Kleidungsstücken eine solche Höhe erreicht hatte, daß gegen diesen maßlosen Aufwand besondere Verbote erlassen werden mußten, wurden hiervon auch die Wollenstoffe mit betroffen. So wurde z. B. 1497 in Lindau eine Reichskleiderordnung erlassen, nach welcher Seide, Samt, Perlen, Gold und verschiedenfarbige Kleider nicht getragen werden durften, weil dieselben für Fürsten, Grafen, Adelige, Amts- und Dienstleute vorbehalten bleiben sollten. Bürger in Städten durften an Wämsern Samt und Schamelott tragen und ihre Frauen die Kleider mit Seide und Samt verbrämen, aber Gold und Silber war ihnen verboten. Auch sollten Adlige, die nicht dem Ritterstand angehörten, außer an den Wämsern kein Gold und keine Perlen tragen. Als besondere Verordnung wird hinzugefügt, daß die Bauern kein Tuch tragen durften, von welchem die Elle mehr als einen halben Gulden koste, und wurde dies im darauf folgenden Jahre dahin ergänzt, daß Handwerker und ihre Knechte kein Tuch zu einem höheren Preise als ³/₄ Gulden die Elle für ihre Hosen und Kappen verwenden sollten. Indessen kam schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch bei dem Bürger- und Handwerkerstande infolge der Herstellung von gewöhnlicheren und billigeren Seiden- und Samtstoffen der Gebrauch des Tuches in Abnahme.

In der weiteren Entwickelung der Kunstweberei spielt die Tuchfabrikation, welche sich auf einfarbige oder mit den einfachsten Mustern versehene Stoffe beschränkt, eine untergeordnete Rolle; da aber, wo die sonstigen aus Wolle hergestellten Webereien in ornamentaler Weise ausgestattet sind, trugen, wie bereits erwähnt wurde, die Muster stets den Charakter der betreffenden Stilperiode und schließen sich in allen einzelnen Fällen denjenigen der zur gleichen Zeit entstandenen Seidenstoffe aufs engste an.

Wenn, wie es bei allen bisher besprochenen Stoffen der Fall war, die Herstellung, sowohl der einfachsten, wie der reichsten Muster durch die W e b e r e i stattfindet, so wird solches vermittelst

der Verwendung verschieden gefärbter Fäden erreicht. Eines einfacheren und billigeren Mittels bedient sich zur Erzielung ähnlicher Effekte die Zeugdruckerei, bei welcher die verschiedenen Muster auf die einfarbige Fläche des Stoffes vermittelst geschnittener Holzmodel oder mit Anwendung von Metallwalzen aufgedruckt werden. Der Zeugdruck hat deshalb auch im allgemeinen von jeher, mehr auf die weniger wertvollen Baumwoll- und Leinengewebe Anwendung gefunden, als auf seidene Stoffe. Um welche Zeit die ersten bedruckten Stoffe entstanden sind, ist nicht mit Bestimmtheit festzusetzen. Unter den oben erwähnten, erst jüngst in Ägypten gemachten Funden des Herrn Theodor Graf befindet sich an dem Anzuge einer Puppe, welche einem verstorbenen Kinde mit ins Grab gelegt worden ist, ein Stück Leinenzeug, welches von Prof. Karabacek als die älteste Probe eines Zeugdruckes mittelst Ornamentmodel bezeichnet wird.

Zwei im Kunstgewerbemuseum zu Berlin befindliche Zeugdrucke, welche dem 6.—7. und 11.—12. Jahrhundert angehören, hat Direktor J. Lessing in dem „Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen (1880)“ veröffentlicht, von denen der erstere orientalischer, der andere europäischer Herkunft ist. Ersterer zeigt in streng sassanidischem Stile die Darstellung des vom Adler getragenen Ganymed und ist auf einem Gewebe von zarter Baumwollfaser durch Modeldruck in den drei Farben Schwarz, Rot und Gold hergestellt. Als Vordruck für das Gold ist ein bräunlicher Farbstoff in Anwendung gebracht, auf welchen das puderförmige Gold in derselben Weise, wie es noch heute üblich, aufgestaubt ist. Es wurde dieser Stoff im Schutte eines frühmittelalterlichen Grabes in der Schloßkirche zu Quedlinburg gefunden und hat, wie aus seinem Inhalte ersichtlich war, als Umhüllung eines kleinen Teils einer Reliquie gedient, welche dem Verstorbenen mit ins Grab gegeben wurde. Es unterliegt nach den mit ähnlichen, auf neupersischen Gefäßen noch vorhandenen Darstellungen der Ganymedsage keinem Zweifel, daß dieser Stoff der Zeit vor dem Jahre 632 n. Chr. angehört.

Der zweite, aus dem 11.—12. Jahrhundert stammende Zeugdruck ist auf einem sehr feinen Baumwollengewebe ebenfalls mit Modeln hergestellt. Die breiten Flächen sind in Gold, die Umrisse in bräunlichem Schwarz, die kleinen Flecken in den Figuren der Adler in Blau gedruckt, und es ist deutlich erkennbar, wie der für die Konturen bestimmte Model nicht genau aufgesetzt worden ist. (Fig. 23.) Wie aus beistehender Abbildung ersichtlich ist, besteht das Muster aus sechseckigen Feldern, und hat jedes Feld, in dessen Mitte ein nach links gewendeter Adler sich befindet, einen breiten, mit einem Flechtband ausgefüllten Rand. Die kleinen, zwischen den Feldern stehenden Rosetten sind teilweise mit bunter Seide überstickt. Die Herkunft aus dem 12. Jahrhundert läßt sich bei diesem Stoffe nicht allein aus dem Charakter der Zeichnung nachweisen, sondern auch aus der Übereinstimmung mit einem gleichen Stücke, welches für eine, in der Zitter des Domes von Quedlinburg aufbewahrte Manipel aus der vorgotischen Zeit als Futter verwendet ist.

Was die hier vorhandene Stickerei betrifft, so ist von Direktor A. Essenwein schon früher der Nachweis geliefert worden, daß man sich im Mittelalter vielfach des Models bedient hat, um die in Stickarbeit auszuführende Zeichnung auf dem Stoffe vorzudrucken. Daß aber auch die Anwendung des Druckes in Verbindung mit Stickerei auf demselben Stoffe zur Erreichung einer größeren dekorativen Wirkung schon im 15. Jahrhundert Verwendung gefunden habe, beweisen einzelne noch vorhandene, mit reicher Stickerei versehene Gewebe, auf denen sich zwischen der letzteren absichtlich freigelassene farbig gedruckte Ornamente befinden. Gleichzeitig mit den eben beschriebenen hat Dr. Lessing einen mittelalterlichen Leinenstoff veröffentlicht, dessen mit Gold aufgedrucktes Muster deshalb von Interesse ist, weil es mit dem eines im Museum zu Stralsund befindlichen Seidenbrokates italienischer Herkunft vollkommen übereinstimmt. (Fig. 24.) Es ist dieses ein Beleg für das oben Gesagte, daß in früherer Zeit die reichsten Muster der Seidenweberei vielfach für eine Dekoration von minderwertigen Stoffen kopiert und verwendet wurden.

Die Verwendung des Goldes spielt, wie auch das oben erwähnte Beispiel beweist, in den bedruckten Stoffen des Mittelalters eine hervorragende Rolle. Ein goldgemusterter Stoff wurde im Mittelalter „Siglat" genannt, eine Bezeichnung, deren

Fig. 23.



Mittelalterlicher Zeugdruck. (Nach dem Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen.)

Ursprung sich auf das Wort „sigillum" (Siegel, Stempel) zurückführen läßt. Nach einer anderen Annahme ist es orientalischer Abstammung und von dem arabischen „siklât" (blau) abzuleiten, weil man sich für den Golddruck bei Geweben mit Vorliebe des Blau als Grundfarbe bediente, um eine glänzende Wirkung zu erzielen. In welcher Menge derartige Stoffe schon

am Ende des 13. Jahrhunderts hergestellt worden sein müssen, geht aus der geschichtlichen Mitteilung hervor, daß Gesandte Rudolphs von Habsburg dem Sultan El Malik el Mansûr unter anderen Geschenken auch fünf Lasten Siklat und zehn Lasten Atlas überbracht hätten.

Die größte Zahl der noch erhaltenen älteren Zeugdrucke fällt in die Zeit nach dem 14. Jahrhundert. Eine Reihe von

Fig. 24.



Mittelalterlicher Leinenstoff mit aufgedrucktem Goldmuster.
(Nach dem Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen.)

Beispielen derselben ist in T. O. Weigels „Anfängen der Buchdruckerkunst in Bild und Schrift" in trefflichen Farbendrucken wiedergegeben. Unter ihnen befindet sich eine, mit großer Schärfe auf Leinenstoff gedruckte Darstellung des Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, welche die Ausführung des Druckes vermittelst der Presse vermuten läßt. Der Stoff stammt aus dem 15. Jahrhundert und berechtigt zu der Annahme, daß, nachdem der Zeugdruck vermittelst der Hand zur Erfindung der

Buchdruckkunst Veranlassung gegeben hatte, man sich bald nach Erfindung der Buchdruckerpresse zum Aufdrucken farbiger Muster auf Stoffe der Presse bedient habe. Hierfür spricht zugleich die noch vorhandene größere Zahl von gedruckten Futterstoffen in kirchlichen Gewändern aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Mit fortlaufenden farbigen Mustern bedruckte Stoffe, welche zur Bekleidung der Wände und als Ersatz gewirkter Teppiche zu dekorativen Zwecken gedient haben, besitzen wir noch in zahlreichen Überbleibseln aus dem 16. Jahrhundert. Sie sind im allgemeinen von ziemlich roher Ausführung und zeigen vorherrschend die Farben Grün, Blau, Gelb und ein trübes Rot.

Zu einer eigentlichen Industrie beginnt der Zeugdruck sich erst gegen das Ende des 17. Jahrhunderts zu entwickeln. Nachdem unter Ludwig XIV. eine siamesische Gesandtschaft mit farbigen Blumenmustern bedeckte Kattune nach Frankreich gebracht hatte, fanden dieselben bald Nachahmung und kamen unter der Bezeichnung „Indiennes“ in den Handel. Durch französische Auswanderer wurde die neue Industrie nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes fast gleichzeitig in England und in der Schweiz eingeführt. Die erste englische Fabrik entstand 1590 in Richmond an der Themse, nachdem zwei Jahre zuvor in der Schweiz in Biel eine solche durch den Franzosen Jaques Deluze errichtet worden war. Von hier aus fand der Kattundruck in Deutschland Eingang und um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich von neuem Aufnahme. Die erste größere Fabrik wurde daselbst 1758 in der Normandie (in Bondeville-les-Rouen) von Abraham Frey gegründet. Die rasche und große Beliebtheit dieser billigen und in ihren Mustern der Tagesmode vollkommen entsprechenden Zeuge hatten eine so heftige Opposition der französischen Weber zur Folge, daß ihre Fabrikation durch ein königliches Edikt vom 9. November 1759 ausdrücklich gestattet wurde.

Den erfolgreichsten Gebrauch von dieser Erlaubnis machte ein junger Mann von 19 Jahren, der Sohn eines Färbers,

namens Oberkampf, welcher sich im Thal von Jouy bei Versailles niedergelassen hatte und dort 1760 sein erstes Stück drucken ließ. Er hatte bei Koechlin und Dollfuß in Mülhausen i. E. gelernt, welche schon 1746 eine Fabrik eingerichtet hatten und als die eigentlichen Begründer dieser Manufaktur angesehen werden müssen. Die Fabrikation Oberkampfs beschränkte sich nicht auf die Anfertigung der einfacheren, verschiedenartig gemusterten Kleider- und Möbelzeuge, sondern er ließ zum Zwecke reicher dekorativer Ausstattungen von Wänden und Möbeln landschaftliche und figürliche Darstellungen durch den Druck ausführen, für welche ihm die Kartons von den hervorragendsten Künstlern seiner Zeit geliefert wurden. (Fig. 25.) Der Druck erfolgte vermittelst geschnittener Holzmodel, wobei die zwischen den Abdrücken der einzelnen Stöcke entstehenden Zwischenräume mit dem Pinsel ausgefüllt wurden.

Fig. 25.



Zeugdruck von Oberkampf.
(Nach Public. de l'Union centr.)

Eine wesentliche Förderung der Industrie des Zeugdrucks wurde durch die Einführung des Maschinendrucks vermittelst der Walze herbeigeführt, wobei das Muster entweder erhaben oder vertieft auf eine Kupferwalze graviert ist, welche sich fortwährend um sich selbst dreht, während das Zeug an dieselbe gedrückt und an ihr vorübergeführt wird. Der Walzendruck gelangte zum erstenmale zur Anwendung im Jahre 1785 in der Fabrik von Livessy, Hargrave, Hall u. Co. zu Manchester. Von der weittragendsten Bedeutung aber ist für diese Industrie bereits die der neuesten Zeit angehörige Erfindung einer Maschine geworden, vermittelst welcher eine größere Anzahl von Farben gleichzeitig auf dieselbe Fläche gedruckt werden, so daß also ein Muster, welches früher eine ganze Reihe aufeinander folgender Drucke erforderte, nunmehr mit einem einzigen hergestellt werden kann.

In betreff der heutigen Leistungen auf diesem Gebiete nimmt gegenwärtig in bezug auf Massenproduktion England die erste Stelle ein. Von einer einzigen Fabrik in Manchester wurden im Jahre 1873 1 Million Stücke erzeugt, das ist soviel, als am Ende des vorigen Jahrhunderts die Gesamtproduktion Englands betrug. Dagegen behauptet durch die Vorzüglichkeit seiner Leistungen noch immer Elsaß mit Mülhausen im Baumwolldruck den ersten Rang. Als eine erfreuliche Thatsache ist zu verzeichnen, daß der bessere Geschmack, welcher sich in der neuesten Zeit in den Webemustern zu erkennen giebt, auch auf den Zeugdruck einen Einfluß auszuüben beginnt. In dieser Richtung sind zunächst die Nachahmungen orientalischer Muster, wie sie für die Herstellung gedruckter Baumwollstoffe vielfach verwendet werden, als ein Fortschritt zu begrüßen.

II. Teppiche.

Der Gebrauch der Teppiche ist aus dem Bedürfnisse der Nomadenvölker, sich in ihren Zelten und Hütten gegen Kälte und Nässe zu schützen, hervorgegangen. Als Vorbilder für

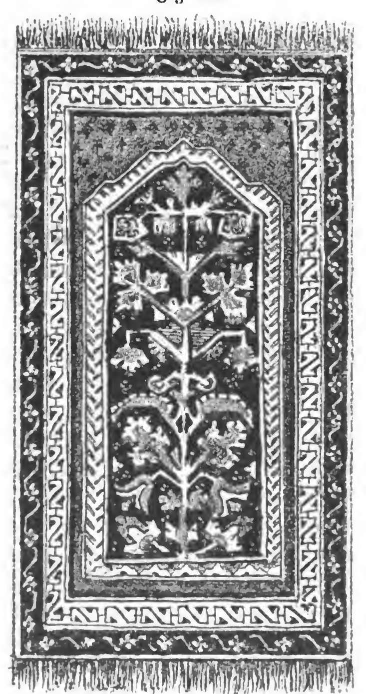
ihre Herstellung dienten die ursprünglich hierfür gebräuchliche geflochtene Matte und das Fell des Tieres. Aus jener hat sich der glatte Teppich in der großen Mannigfaltigkeit seiner verschiedenen Arten, nach diesem der rauhe, geschorene, plüschartige entwickelt. In betreff der technischen Herstellung lassen sich die Teppiche als solche unterscheiden, welche durch Handarbeit angefertigt werden (geknüpfte Teppiche) und als solche, die auf Webstühlen, anfangs von einfachster Art, später mit allen möglichen Vervollkommnungen der Konstruktion ausgestattet, hergestellt sind. Im Orient sind noch heute dieselben einfachen Geräte in Gebrauch, auf denen schon in frühester Zeit die kunstvollsten Erzeugnisse angefertigt wurden.

Die Musterung der orientalischen Teppiche, welche sich nach ihrem Grundgedanken in den gleichartigen Produkten der verschiedenen Zeiten und Länder vielfach wiederholt, beruht auf dem Prinzipe der Flächendekoration. Sie verbannt, als der Bekleidung einer Fläche widerstrebend, die Anwendung der Perspektive und die naturalistische Nachahmung vegetabilischer und animalischer Erzeugnisse, und bedeckt das Gewebe mit Ornamenten aller Art, deren Zweck vor allem die Wirkung eines harmonischen Ganzen ist. Diese Ornamente verteilen sich entweder scheinbar unregelmäßig, aber doch in gleichförmiger Wiederholung über den ganzen Teppich, oder letzterer ist in bestimmte Teile gegliedert und mit einem Saume umgeben, so daß er in sich ein abgeschlossenes Ganze bildet, wie dies z. B. bei den Tisch-, den Gebet-Teppichen (Fig. 26) u. s. w. der Fall ist.

Neben der Zeichnung ist für die Musterung von gleich hoher Wichtigkeit die Farbe. Die orientalischen Teppiche, in denen von jeher in der Farbenzusammenstellung das Vorzüglichste geleistet wurde, zeigen bei aller Tiefe und Pracht der einzelnen Farben einen gewissen Gesamtton, welcher letztere nicht als abstrakte dastehen, sondern zu einer harmonischen Gesamtwirkung miteinander verbunden erscheinen läßt. Es sind deshalb in den orientalischen Teppichen die sogenannten grellen

Farben vermieden und ist auf eine gleichmäßige Verteilung der verwendeten Farben über die zu belebende Fäche vor allem Rücksicht genommen. Da indessen die Einwirkung derselben auf das Auge keine gleiche ist, würde eine räumlich völlig gleiche

Fig. 26.



Orientalischer Gebetteppich.
(Nach Luthmer.)

Verteilung der Farben keinen wohlthuenden Eindruck hinterlassen und es muß dieselbe deshalb, wie Semper nachgewiesen hat, im umgekehrten Verhältnis zu dem Vermögen der Farben, den Gesichtssinn zu reizen und zu spannen, stattfinden. Es muß daher z. B. eine aus Gelb, Rot und Blau zusammengesetzte Fläche aus acht Teilen Blau, aus fünf Teilen Rot und aus drei Teilen Gelb bestehen, wenn sie einen gleichmäßigen Reiz hervorbringen soll, und in ähnlicher Weise verhält es sich bei gemischten Farben.

Diese Grundsätze sehen wir bei den orientalischen Teppichen von jeher meist in vortrefflicher Weise befolgt und es sind dadurch Muster hervorgebracht worden, welche einerseits durch stilgerechte Komposition und geschmackvolle Zusammenstellung der Ornamente ihresgleichen

suchen, andererseits dadurch, daß sie jeder Farbe ihr Recht geben und damit ein indifferentes Resultat erzeugen, auf das Auge den wohlthuendsten Eindruck machen.

Was die Verwendung der Teppiche betrifft, so haben wir solche zu unterscheiden, welche zur Bedeckung horizontaler Flächen bestimmt sind (der Fußteppich, Tischteppich u. s. w.) und solche, die zur Bekleidung vertikaler Flächen (der Wandteppich) verwendet werden. Letzterer kann entweder in Falten, als Draperie, oder glatt gespannt zur Anwendung kommen, und wird er als glatte Fläche namentlich da behandelt werden müssen, wo er nicht eine Musterung, sondern eine bildliche Darstellung zur Anschauung bringt. Für die geschichtliche Entwickelung der Herstellung der Teppiche ist besonders die letztere Art von hervorragender Bedeutung, weil sich in ihren Erzeugnissen der Stilcharakter der einzelnen Zeitperioden, in denen sie entstanden sind, und die verschiedenen Arten der Technik, welche gleichzeitig gepflegt wurden, erkennen lassen, und die auf ihnen befindlichen Darstellungen mit den politischen, den kirchlichen und Kulturbewegungen ihrer Entstehungszeit im engsten Zusammenhange stehen.

Daß die Herstellung gewebter Teppiche, zu deren glänzenderer und reicherer Ausstattung dann auch die Kunst der Stickerei hinzutrat, schon im frühesten Altertume gepflegt wurde, geht zunächst aus zahlreichen Stellen des alten Testamentes hervor. In der Geschichte Abrahams wird da, wo von der Beute die Rede ist, welche er mit seinen Genossen dem Könige der Elamiter abgenommen, gewebter Teppiche zur Ausschmückung der Zelte Erwähnung gethan, und aus dem Jahre 1300 v. Chr. wird berichtet, daß über das heilige Zelt, bestehend aus einem länglich viereckigen, in zwei Teile getrennten Raume, Teppiche von gezwirntem Byssus und von Hyazinth, von Purpur und von zweimal gefärbtem Karmesin mit Stickwerk von allerlei Figuren ausgebreitet waren. Daß in den westasiatischen Ländern vor allem die Babylonier und Assyrer in der Herstellung von kost-

baren Teppichen zur Abteilung einzelner Räume, zur Belegung des Thrones u. s. w. bereits vorzügliches leisteten, geht aus den noch vorhandenen Denkmalen unzweifelhaft hervor. Einen weiteren Beleg aber bieten uns hierfür die Schilderungen Homers, der in seiner Iliade die hohe Kunstfertigkeit in der Weberei und Teppichwirkerei gerade dieser Völker vielfach rühmend hervorhebt.

Nicht minder können wir aus zahlreichen Stellen der Odyssee auf die Vollkommenheit schließen, welche die Webearbeiten im alten Griechenland erreicht hatten. Über die Pracht der Teppiche im alten Rom, wohin die Fertigkeit ihrer Herstellung nach der Unterwerfung asiatischer Länder Eingang gefunden hatte, liefert u. a. Cicero eingehende Mitteilungen.

Mit dem Niedergange des römischen Reiches und der, nach der Einführung des Christentums erfolgten Verlegung des Kaisersitzes nach Byzanz erfuhren der Luxus und die Prachtentfaltung in dieser Richtung umsoweniger eine Abnahme, als dort der Einfluß des Orients, der Wiege und ursprünglichen Heimat der Textilindustrie, sich in entschiedener Weise geltend machte. Der damals zur Herrschaft gelangte übertriebene Reichtum der Ausstattung erstreckte sich nicht nur auf die Gewandstoffe, sondern fast mehr noch auf die Teppiche, welche zur Dekoration der Kirchen und Heiligtümer Verwendung fanden. Daß dieser Luxus sich rasch über Italien nach Gallien und selbst nach Großbrittannien verbreitete, geht aus den verschiedenen Mitteilungen hervor. So läßt z. B. König Dagobert die Pfeiler und Säulen der Kirche von St. Denis mit golddurchwirkten und mit Perlstickerei versehenen Stoffen behängen, und Königin Clothilde schenkte bei der Taufe ihres Erstgeborenen der Kirche kostbare als „Cortinae“ bezeichnete Teppiche.

Nur selten begegnet man unter den figürlichen Darstellungen solchen, welche der Profangeschichte oder dem täglichen Leben entnommen sind, und es ist deshalb als eine Seltenheit eine Decke mit der Darstellung der Zerstörung Trojas zu erwähnen,

welche ein englisches Kloster im Jahre 833 von König Withlaf als Geschenk erhielt.

Da, wo in dieser Periode rein ornamentale Motive mit Vermeidung der menschlichen Figur zur Verwendung kommen,

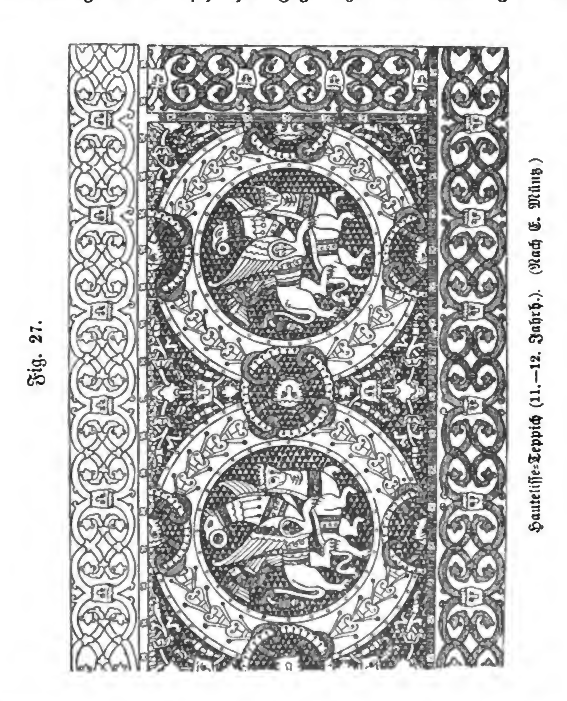


Fig. 27. Hautelisse-Teppich (11.—12. Jahrh.). (Nach E. Münz.)

sind dieselben hauptsächlich dem Tier- und Pflanzenreiche entlehnt und als fortlaufendes, sich wiederholendes Muster behandelt, in welchem der eigentümliche, vom Orient beeinflußte Stilcharakter jener Zeit zum vollen Ausdrucke gelangt ist.

In der Zeit vom 9. bis 12. Jahrhundert wurde im Abend-

lande, gleichwie in den ersten Jahrhunderten des Christentums, noch eine große Zahl von reichgemusterten Teppichen aus dem Oriente bezogen, zugleich gingen damals auch schon aus den Klöstern derartige, mit Stickerei verzierte Arbeiten hervor, und wurden infolge des großen Bedarfs zur Ausschmückung der Kirchen auch einheimische Institute zur Erzeugung derselben ins Leben gerufen. So befand sich schon am Schlusse des zehnten Jahrhunderts in der Abtei des heil. Florentins von Saumur eine blühende Teppichfabrik, in welcher Teppiche zu kirchlichen Zwecken, wahrscheinlich nach orientalischem Muster angefertigt wurden. (Fig. 27.)

Im Beginne des 11. Jahrhunderts befand sich in Poitiers eine große Teppichwirkerei, welche kostbare Arbeiten nach Italien lieferte und im 12. Jahrhundert besaß Limoges eine Teppichfabrik, deren Erzeugnisse in einem Romane aus jener Zeit gerühmt werden.

Fast zu derselben Zeit, als man in Aquitanien die Teppichweberei zur Dekorierung der großen Wandflächen in den Kirchen in Anspruch nahm, entstanden in der Normandie jene Meisterwerke der Stickkunst, welche in Bayeux aufbewahrt werden und unter dem Namen „Tapisseries de la reine Mathilde“ bekannt sind. (Fig. 28 und 29). Auf ihnen, die dazu bestimmt waren, an Festtagen die Wände des Chors oder des Schiffs der Kirche zu bekleiden, hat Mathilde, die Gemahlin des Normannenherzogs Wilhelm des Eroberers, die Heldenthaten ihres Gemahls bei der Überfahrt und der Eroberung Englands mit der Nadel verewigt.

Diese Arbeit, welche auf Kanevas, mit einer Unterlage von grobem Leinen in einer Länge von 70 m und 50 cm Höhe ausgeführt ist, enthält nicht weniger als 530 Figuren und ist durch die Art ihrer Komposition und die Genauigkeit in der Wiedergabe vieler Einzelheiten von hervorragendem kulturgeschichtlichem Interesse. Besonders ist sie von Wichtigkeit als historisches Dokument für die Kenntnis der Sitten, des Kostüms

und der Bewaffnung während des 11. Jahrhunderts, zugleich aber auch vom künstlerischen Standpunkte aus höchst charak-

Fig. 28.



Vom Teppich zu Bayeux.

teristisch durch die in ihrer Komposition und Zeichnung hervortretenden, der Zeit ihrer Entstehung eigentümlichen Mängel und Fehler.

Im 12. Jahrhundert wurden die Behänge, die sogenannten cortinae und tapetia zur Bekleidung der Kirchenwände so zahlreich, und hatten mitunter, da sie oft zur Bedeckung der ganzen Wand eines Seitenschiffes in einem Stücke hergestellt wurden, eine solche Größe, daß sie in besonderen Gewandkammern aufbewahrt und unter die Aufsicht eines eigenen Beamten gestellt werden mußten.

Unter die berühmtesten dieser Teppiche gehören diejenigen, welche noch heute im „Zittergewölbe" der Schloßkirche zu Qued-

Fig. 29.



Vom Teppich zu Bayeux. (Nach Essenwein, Kulturgeschichtlicher Bilder-Atlas.)

linburg aufbewahrt werden. Sie sind nicht mit der Nadel, sondern auf dem Webstuhle, in Art der Veloursteppiche hergestellt und zeigen in ihren Darstellungen eine interessante Verbindung der christlichen Legende mit der heidnischen antiken Sage. — Auch im Dome von Halberstadt haben sich noch Reste von Teppichen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erhalten, die, in einer Länge von 44 und einer Breite von $3^1/_2$ Fuß das Opfer Isaaks u. a. enthalten, und durch ihre haute-lisseartige Herstellung von Interesse sind. (Fig. 30.)

Wir sehen, daß in dieser Zeit für derartige Dekorations-

teppiche mit Vorliebe Szenen aus der heiligen Schrift, wie auch aus der Märtyrergeschichte gewählt werden.

In betreff der Herstellung von Wandteppichen für profane Zwecke, hauptsächlich der glänzenden Ausstattung fürstlicher Prachträume und Gemächer jener Zeit teilt E. Müntz (histoire de la tapisserie) eine interessante Stelle aus einem Gedichte mit, welches Baudri de Bourgueil, später Erzbischof von Dol, verfaßt und im Jahre 1107 der Tochter Wilhelms des Eroberers gewidmet hat. Es enthält dieselbe die Beschreibung einer prinzlichen Wohnung aus dem Ende des 11. oder Anfange des 12. Jahrhunderts. In einem großen Saale sind die Wände von seidenen, mit Gold und Silber durchwirkten Teppichen bedeckt, auf deren einem das Chaos, die Schöpfung, der Sündenfall, der Tod Abels dargestellt sind. Ein anderer zeigt Szenen aus der heiligen Schrift von Noah bis zu den jüdischen Königen und ein dritter enthielt Szenen aus der griechischen Mythologie und der römischen Geschichte. Auch in dem Alkoven mit dem Bette der Prinzessin

Fig. 30



Von einem Teppich im Dome zu Halberstadt.
(Nach E. Müntz.)

befand sich ein Wandteppich, die Eroberung Englands, in ähnlicher Weise, wie auf den Stickereien von Bayeux darstellend, während die gewölbte Decke mit einer Nachbildung des Himmels mit seinen Sternbildern und Planeten geschmückt war. Der Fußboden war mit einer in Mosaik ausgeführten großen Weltkarte, mit Meeren, Flüssen, Bergen und den Hauptstädten der Erde bedeckt und das Bett war mit den allegorischen Figuren der Philosophie, der Astronomie, der Rhetorik und Dialektik, der Medizin u. a. umgeben.

Daß die Wandteppiche in damaliger Zeit auch bei der Ausstattung von Prachtgemächern eine hervorragende Rolle spielten, geht aus dieser Schilderung zur Genüge hervor.

Noch viel mannigfaltiger und vielseitiger aber gestaltete sich der Gebrauch derselben im Laufe des 13. Jahrhunderts; denn nunmehr wurde er, sowohl für kirchliche, als für profane Zwecke ein fast allgemeiner. Bei der großen Menge, deren man für erstere bedurfte, wurden sie meist, wie aus Kircheninventaren jener Zeit hervorgeht, für die Ausstattung des Schiffes aus einfachen Leinen- oder Wollenstoffen angefertigt, welche mit gewebten oder gestickten Ornamenten reich verziert waren, während man sich für die Wände des Chores kostbarer seidener Behänge bediente. In keiner noch so kleinen Kirche durften Teppiche fehlen, um an Festtagen die Wände und Pfeiler, die Altäre, die Stuhlsitze und Lehnen zu bedecken und zum Abschlusse der Thüren und Durchgänge als Portièren zu dienen. Je nach ihrer Bestimmung wurden ihnen besondere Bezeichnungen gegeben und in der Verwendung für den Kultus bildete sich eine Symbolik aus, welche sich sogar auf die vorherrschenden Farben erstreckte. Wenn auch die auf ihnen befindlichen Darstellungen noch größtenteils religiöse und biblische Gegenstände behandeln, so tritt doch auch das profane Element hierin mehr und mehr in den Vordergrund, wie dies aus einem Gedichte „der Aventiure Krone“, in welchem Heinrich von dem Turlin Wandbehänge mit der Geschichte des

Äneas, des Paris und der Helena u. s. w. schildert, deutlich hervorgeht.

Der höhere Aufschwung, welchen mit dem Schlusse des 13. Jahrhunderts die Profankunst überhaupt gegenüber der kirchlichen wahrnehmen läßt, macht sich auch in der Textilkunst deutlich bemerkbar; sie hat auch in dieser die untergeordnete Stellung, welche sie bis dahin eingenommen, aufgegeben und tritt mit ihren Leistungen mehr in den Vordergrund.

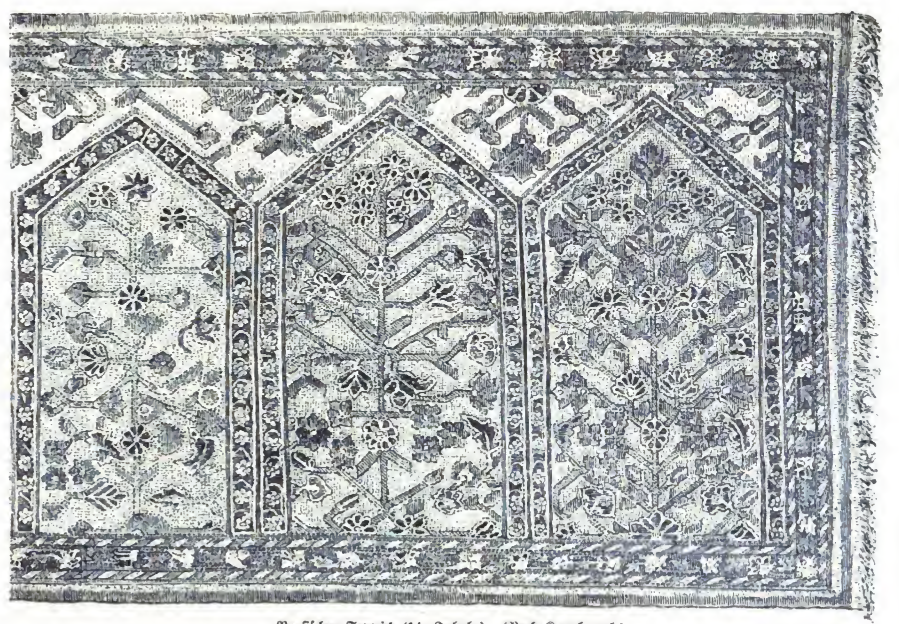
Mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts finden wir die Hauptproduktion von künstlerisch ausgestatteten Wandteppichen in den mittleren und nördlichen Provinzen Frankreichs, und vor allem sind es Paris, Arras und Brüssel, welche sich die Suprematie auf diesem Gebiete aneignen.

Was die Technik der Herstellung anbetrifft, so besteht dieselbe von jetzt an entschieden vorwiegend in der sogenannten Hautelisse-Arbeit, in der Wirkerei mit aufrecht stehender Kette, im Gegensatz zur Basselisse-Weberei, bei welcher die Flächen der Kette wagerecht gespannt sind.

Daß die Hautelisse aus dem Oriente nach Europa Eingang gefunden hat, ist in jüngster Zeit von Professor Karabacek an einem aus der heiligen Kaaba in Mekka stammenden, in den Besitz des Herrn Graf in Wien übergegangenen kostbaren persischen Teppich nachgewiesen worden. (Fig. 31.) Die ältesten Belege für das Bestehen der Tapisserie de haute-lisse in Europa finden sich in den um das Jahr 1260 gegebenen Satzungen der Pariser Tapissiers, in denen bereits von einer privilegierten Gilde der tapissiers saracinois, im Gegensatz zu den Einheimischen die Rede ist.

Die Herstellungsweise der ersteren besteht im wesentlichen darin, daß der Arbeiter hinter den, aus weißer Wolle bestehenden senkrecht aufgespannten Fäden der Kette sitzt oder steht, um vermittelst kleiner, ungefähr 6" langer Hölzchen, auf welche Wollenfäden je nach den für die Herstellung des Bildes erforderlichen Farbennüancen aufgerollt sind, den Einschlag zu be-

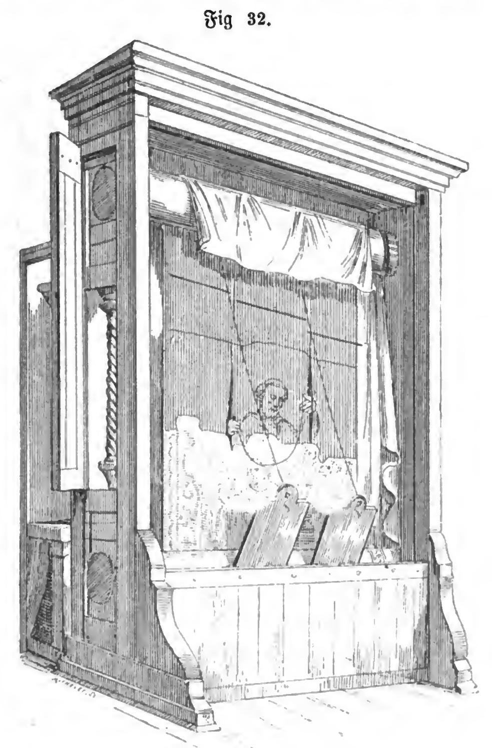
Fig. 31.



Persischer Teppich (14. Jahrh). (Nach Karabacek.)

wirken. (Fig. 32.) Das Bild, welches auf dem Teppich dargestellt werden soll, hat der Arbeiter, nachdem die Umrisse desselben auf der weißen Fläche, welche die Fäden der Kette bilden,

Fig 32.



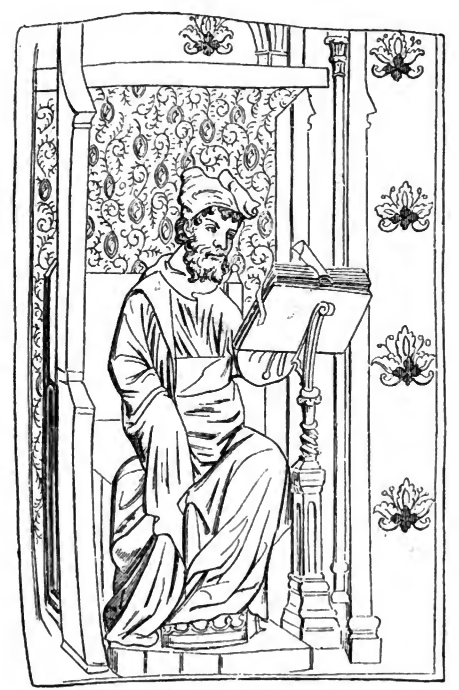
Hautelisse-Stuhl. (Nach E. Müntz.)

aufgepaust sind, neben sich, um nach demselben die verschiedenen Farbenspulen zu wählen. Da demnach das richtige Treffen derselben vollständig seinem Gefühle überlassen ist, erfordert die

Herstellung einer treuen Kopie in dieser Arbeit nicht allein eine große Übung und Geschicklichkeit der Hand, sondern auch eine



Fig. 33.



Wandteppich von Bataille (Anfang des 15. Jahrh.). (Nach E. Müntz.)

feine und künstlerische Empfindung für die Wirkung der verschiedenen Farben in allen ihren zahlreichen Abstufungen.

Die auf diese Art hergestellten Teppiche werden jetzt im allgemeinen irrtümlicherweise Gobelins genannt. Diesen Namen erhielten sie aber erst im Jahre 1630, als die königliche Haute-

lisse-Teppichfabrik in Paris durch Ludwig XIII. in ein Gebäude verlegt wurde, welches früher von einem Färber namens Gobelin für die Zwecke seines Geschäfts benutzt worden war.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts nahm diese Kunst ihren ersten bedeutenden Aufschwung in Arras und Brüssel, zugleich auch in Tournay, unter der Regierung Karls VI. Aus den während der letzten Jahre der Regierung dieses Königs, um das Jahr 1380 geführten Inventarien geht hervor, wie sehr von ihm die Erzeugnisse der flämischen Ateliers bevorzugt wurden.

Die beiden berühmtesten Tapissiers der damaligen Zeit waren Nicolas Bataille und Jean Dourdin. Von ihnen wurden zahllose Wandteppiche für fürstliche Besteller verfertigt. Die bedeutendste Arbeit des ersteren ist die Darstellung der Apokalypse, bestehend aus sieben Teppichen von je 5 m Höhe und 24 m Länge, jetzt in der Kathedrale zu Angers. Die Arbeit wurde 1376 begonnen und erst 1490 vollendet. (Fig. 33.) Als die hervorragendste Arbeit Jean Dourdins wird ein für den Herzog von Burgund ausgeführter Teppich gerühmt, auf welchem Szenen aus dem „Roman de la rose“ mit reicher Verwendung von cyprischen Goldfäden dargestellt waren.

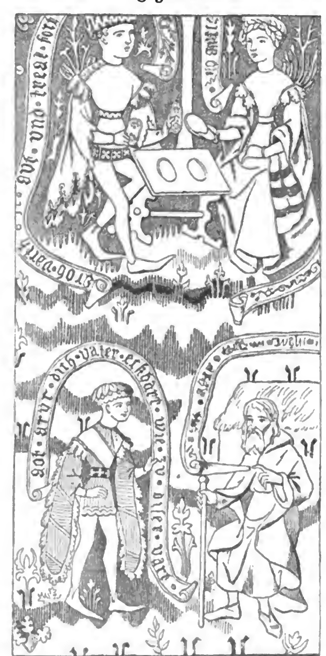
Eine Hautelisse-Arbeit, welche der flämische Künstler Michel Bernard für Philipp den Kühnen ausführte, zeigte auf einer Fläche von 285 Quadratmeter die Schlacht von Rosebecque und kostete die für die damalige Zeit enorme Summe von 2600 Franken in Gold. Von der Stadt Arras erhielten damals die reichsten, kostbarsten und vollendetsten Arbeiten die Bezeichnung Arazzi, welche ihnen auch während der späteren Zeit verblieben ist.

Wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht, wurden die auf ihnen befindlichen Darstellungen der heiligen Schrift, den Ritterromanen und dem täglichen Leben entnommen, wobei die Allegorie keine unwichtige Rolle spielte. Am häufigsten begegnen wir in dieser Richtung der Darstellung der Tugenden und Laster,

der sieben Todsünden, der sieben Temperamente, des Lebensbaums und des Jugendbrunnens.

Die aus jener Zeit vorhandenen gleichartigen Arbeiten deutschen Ursprungs stehen zwar auf einer technisch bei weitem tieferen Stufe, zeigen aber in den auf ihnen vorgeführten Szenen vielfach die Romantik und Poesie des Mittelalters. (Fig. 34.) Es gehört hierher ein auf der Wartburg bei Eisenach befindlicher Teppich, einen Kampf von nackten Männern in einer blumigen Aue darstellend, dann ein solcher im Besitze des Fürsten von Hohenzollern, dessen Inhalt einem Ritterromane entnommen ist und eine ähnliche, früher im Stadthause zu Regensburg, jetzt im Bayrischen Nationalmuseum zu München befindliche Arbeit, welche Männer und Frauen, sich in verschiedenen Unterhaltungen ergehend, darstellt. Sie besteht aus 12 einzelnen Stücken mit rotem Grund und gehört wohl der Zeit von 1350—1400 an.

Fig. 34.



Deutscher Wandteppich im bayr. Nationalmuseum zu München. (Nach E. Müntz.)

Die zahlreichen Wandteppiche, welche damals von flämischen Arbeitern nach Italien geliefert wurden, sind ein Beweis, daß die italienische Hautelisse-Arbeit keineswegs in Blüte stand. Wohl aber übte Italien auf die in den folgenden zwei Jahrhunderten sich in dieser Kunst

vollziehende vollständige Umwandlung des Stiles einen entscheidenden Einfluß dadurch aus, daß die Werke seiner Malerei durch die zur Nachbildung gelieferten Kartons für die Erzeugnisse der flämischen Teppichwirkerei maßgebend wurden. —

Bereits gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts läßt sich in der Hautelisse-Weberei, sowohl in technischer als in künstlerischer Hinsicht ein neuer bedeutender Fortschritt wahrnehmen. Die Wirkung der Bilder wird eine mehr dekorative, es entwickelt sich ein feinerer Farbensinn und der Einfluß der großen Meister, wie van Eyks, Memlings, dann Raffaels und seiner Schüler, welche es nicht verschmähten, Kartons für die Anfertigung von Teppichen zu entwerfen, gelangt zu immer höherer Geltung. Den allmählichen Sieg des koloristischen Elementes beweist der Umstand, daß man hier und da die fertigen Wirkereien noch mit Farbe abtönte und dadurch die Lichter und Schatten zu verstärken suchte.

Hatte schon im 14. Jahrhundert Arras durch seine Leistungen eine hohe Berühmheit erlangt, so stehen diese von der Mitte des 15. an als unübertroffen da, und welche Ausdehnung diese Industrie daselbst genommen, geht aus der Angabe hervor, daß sich vom Jahre 1423—1476 hier nicht weniger als 59 Meister der Teppichwirkerei befanden. Gleichzeitig nehmen auch die Arbeiten aus Brüssel, aus Tournay und aus Brügge einen hohen Rang ein. (Fig. 35).

Nunmehr begann aber auch in Italien durch die Einwanderung flämischer Meister die Hautelisse-Arbeit Boden und Verbreitung zu gewinnen. Es ließen sich solche in Mantua, in Ferrara, Urbino, in Venedig und in Rom nieder, um, wenn auch teilweise nur vorübergehend, Werkstätten zu gründen. In letzterer Stadt entstanden solche um 1455 durch Papst Nicolaus V., nachdem sich in Venedig bereits 1420 die Meister Johann von Brügge und Valentin d'Arras niedergelassen hatten. Einen höheren Aufschwung aber als letzteres nahm Mantua,

Fig. 35.

Niederländischer Wandteppich (15. Jahrh.) im bayrischen Nationalmuseum. (Nach Schultz, Kunst u. Kunstgeschichte.)

für dessen Manufakturen **Andrea Mantegna** zahlreiche Kartons lieferte. (Fig. 36.)

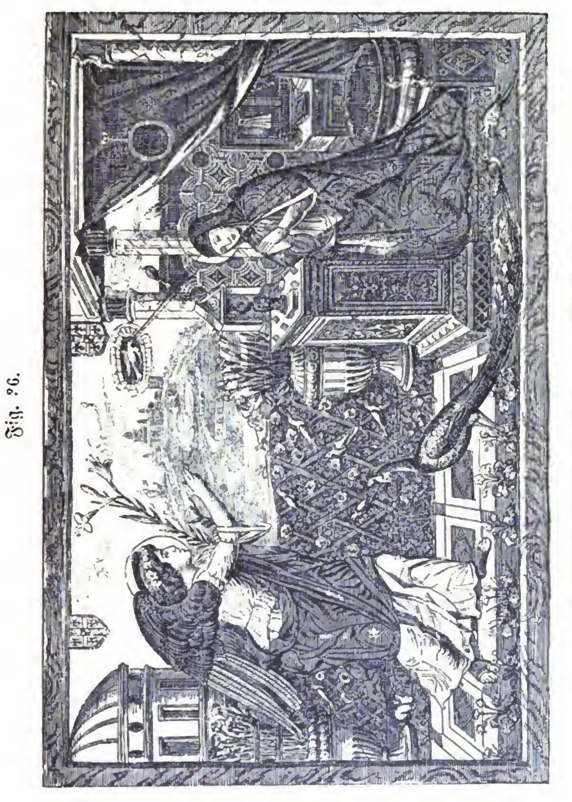


Fig. 36.

Italienischer Wandteppich (15. Jahrh.). (Nach E. Müntz.)

Zur gleichen Zeit, wie in Italien, fand auch in **Spanien** eine Einwanderung flämischer Teppichwirker statt, von deren



Fig. 37.

Deutscher Wandteppich (Ende des 15. Jahrh.). (Nach E. Müntz.)

Leistungen die noch heute im Escorial und den übrigen spanischen Schlössern vorhandenen Schätze ein glänzendes Zeugnis geben. Namentlich lieferte Barzelona, wo um das Jahr 1433 Meister dieser Kunst als Mitglieder des großen Rates aufgezählt werden, vorzügliche Arbeiten.

Nicht auf gleicher Stufe in bezug auf künstlerischen Wert stand das, was damals Deutschland auf diesem Gebiete leistete. (Fig. 37.) Hier waren es hauptsächlich die Klöster, aus denen Teppiche und

gewirkte Behänge zum Schmucke für den kirchlichen Gebrauch hervorgingen, und wenn auch einzelne Beispiele von vortrefflicher

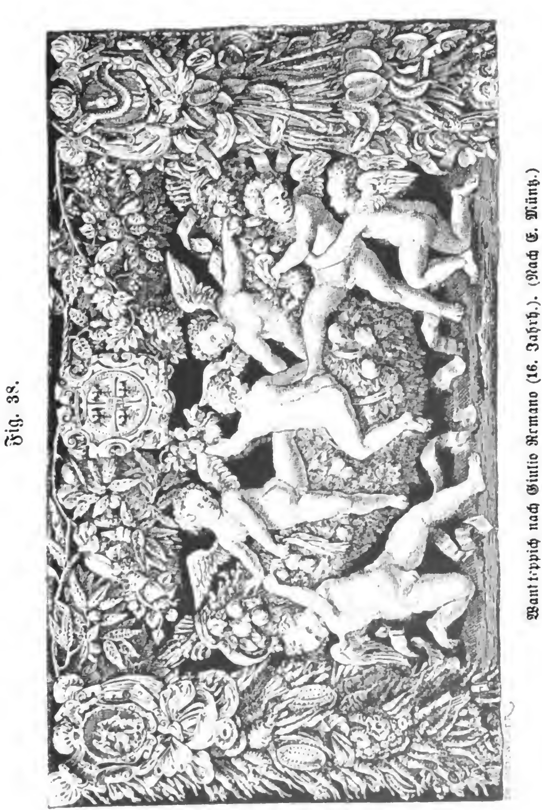


Fig. 38.

Wandteppich nach Giulio Romano (16. Jahrh.). (Nach E. Müntz.)

Arbeit, wie u. a. der Teppich mit dem Bilde der Nonne als Weberin (im bayr. Nationalmuseum zu München) vorhanden

sind, so können diese sich doch keineswegs mit den bisher genannten messen. —

Auch während der Renaissance in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bleibt der Teppich das allgemeinste und zugleich vornehmste Dekorationsmittel bei allen öffentlichen feierlichen Gelegenheiten und kirchlichen Festen. Aber auch zu bleibendem Schmucke von Gemächern aller Art findet er Verwendung, und wagt es in dieser Beziehung selbst mit den Werken der Malerei jener glänzenden Kunstepoche in die Schranken zu treten. So zählen die gewirkten Teppiche nach Hunderten, welche die Medicis, die Este, die Gonzaga und andere Vornehme zum Schmucke ihrer Paläste und Villen herstellen ließen.

Es ist bereits auf die Veränderung hingedeutet worden, welche sich nunmehr, hauptsächlich durch den Einfluß Raffaels und seines Schülers Giulio Romano in der Komposition, wie in der Zeichnung und Behandlung der Farbe bei der Herstellung der Teppiche vollzog, indem man die Wirkung der Öl- und Freskogemälde möglichst vollständig zu erreichen suchte. (Fig. 38.)

Während noch in der spätgotischen Periode, bei der Annahme eines hohen Augenpunktes die Figuren des Bildes meist übereinander gestellt erschienen, wurde nunmehr eine schöne Gruppierung derselben angestrebt und an die Stelle der voll und entschieden nebeneinander gestellten Farben traten auch in der Wirkarbeit die für die Werke der Malerei erforderlichen Übergänge und Abtönungen.

So kam es denn auch bald dahin, daß man bereits vorhandene Gemälde möglichst treu zu kopieren suchte, wie es z. B. mit dem Abendmahle Leonardo da Vincis auf einem Wandbehang der Fall ist, welchen Papst Clemens VII. von Franz I. zum Geschenk erhielt.

Eine vollständige Veränderung trat um diese Zeit in bezug auf die Einfassungen, also in den Bordüren der Teppiche, ein. Auch hier war es der Einfluß Raffaels, welcher sich durch die

reizenden Gebilde, die seine reiche Künstlerphantasie in der dekorativen Ausstattung der Loggien des Vatikan geschaffen hatte, in entschiedenster Weise geltend machte. Hatte man sich in der vorhergehenden Periode zur Einfassung der Teppiche mit einer verhältnismäßig schmalen und einfachen Blumen- und Frucht-

Fig. 39.



Flämischer Wandteppich (16. Jahrh.: die Ehebrecherin).
(Nach E. Müntz.)

guirlande, vielleicht mit einem Bande durchzogen, begnügt, so nahm nunmehr der Rahmen eine breitere Gestalt und einen vorwiegend selbständigen künstlerischen Charakter an.

Mit Verwendung der Erscheinungen des Tierreiches, namentlich der Vögel mit ihrem vielfarbigen Gefieder, dann der zu lebendigen und reizenden Gruppen vereinigten nackten Kinder-

figuren, sowie der Groteske in ihren phantastischen Ausschreitungen, werden mit Hinzufügung von Wappen und sonstigen zahlreichen Attributen, gewirkte Rahmen für die Einfassung von Teppichen geschaffen, welche außer allem Zusammenhange mit dem Inhalte der letzteren, als selbständige Kunstwerke dastehen und durch die Anmut und den Reiz ihrer Komposition entzücken. (Fig. 39.)

War demnach Italien damals für die Umbildung in bezug auf den Inhalt der Darstellungen maßgebend geworden, so bildete dagegen Brüssel den wichtigsten Mittelpunkt für die Fabrikation. Unter den zahlreichen Arbeiten ersten Ranges, welche zu jener Zeit aus den dortigen Werkstätten hervorgegangen sind, mögen nur die nach den Raffaelischen Kartons auf Bestellung Leos X. ausgeführten Teppiche mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte erwähnt werden. Pieter van Aelst, welchem die Herstellung derselben übertragen wurde, war 30 Jahre lang der erste flämische Meister seines Faches, erhielt von 1504 an den Titel eines Kammerdieners und Teppichmachers Philipps des Schönen und wurde von Leo X. zum päpstlichen Teppichmacher ernannt. Die Vollendung der 10 Wandbehänge nahm die Zeit von 1515 bis 1519 in Anspruch und wurde für diese vierjährige Arbeit die Summe von 15 000 Dukaten in Gold bezahlt, während Raffael für jeden Karton mit 100 Dukaten (4500 Mark) honoriert wurde. Am 26. Dezember 1519 wurden sie zum erstenmale in der Sixtinischen Kapelle ausgestellt, und Vasari, welcher über sie berichtet, ist voll von Bewunderung ihrer Pracht und Schönheit.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts aber erlischt bereits allmählich der Glanz der flämischen Industrie, für welchen diese Arbeiten unübertroffene Beispiele waren. Die durch innere politische Unruhen gesteigerte Verwilderung des Geschmacks macht sich allseitig bemerkbar und selbst in den einfacheren Umrahmungen treten nunmehr an die Stelle der bisherigen reizenden Blumenbordüren Guirlanden von Rüben, Kürbissen und Zwiebeln,

welche von, mitunter recht rohen allegorischen Figuren unterbrochen wurden. (Fig. 40.) Dabei macht sich eine erhebliche Abnahme an Harmonie und Glanz der Farbe bemerkbar, und das Gewebe, bei welchem die Basselisse-Arbeit die Überhand gewinnt,

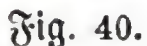


Fig. 40.



Florentiner Wandteppich (16. Jahrh.)
(Nach E. Müntz.)

verliert immer mehr an seiner bisherigen Feinheit. Während dieser Zeit des Niederganges der flämischen Fabrikation nahm dieselbe in einzelnen Teilen Italiens dadurch einen vorübergehenden Aufschwung, daß einzelne Fürsten der kleineren Staaten einen Kern von tüchtigen niederländischen Arbeitern um sich

sammelten, um ihre Aufträge rasch zur Ausführung bringen zu können. So entstanden hauptsächlich in Florenz und Ferrara derartige Manufakturen.

Eine bedeutende Unterstützung und Förderung fand die Teppichwirkerei in Frankreich durch die Prachtliebe Franz I. (1515—1547), welcher eine eigene Fabrik in Fontainebleau errichten ließ und neben dem Intendanten des Gebäudes den italienischen Architekten Sebastian Serlio an ihre Spitze stellte.

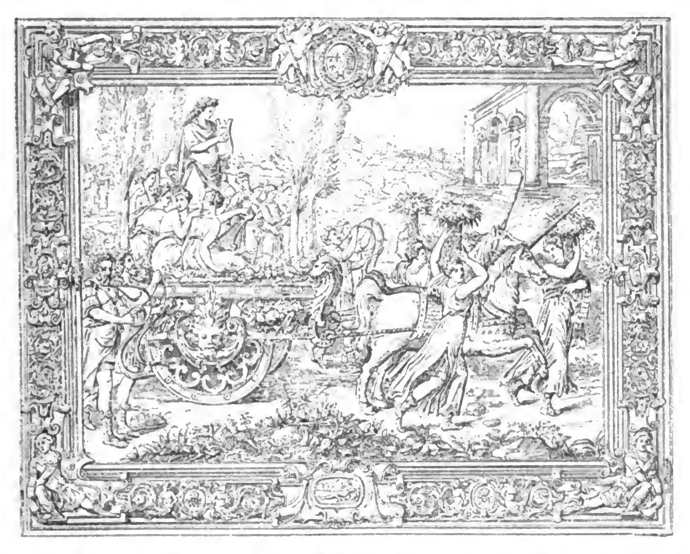
Unter seinem Nachfolger Heinrich II. (1547—1559) wurde Philibert de l'Orme zum Direktor dieser Fabrik ernannt und eine zweite im Dreifaltigkeitsspitale zu Paris gegründet, welche hauptsächlich nach den Kartons von Henri Lerambert arbeitete. (Fig. 41.) Ihren Höhepunkt erreichte diese unter Heinrich III. (1574—1589), fristete aber nur ein kurzes Dasein und siechte bald unter den andauernden inneren Unruhen und Kämpfen dahin.

Was die Teppichfabrikation in Deutschland während des 16. Jahrhunderts betrifft, so ist nur eine Stätte derselben bekannt und bemerkenswert, und zwar die in der Stadt Lauingen, wahrscheinlich durch den Pfalzgrafen Otto Heinrich von Neuburg gegründete Manufaktur, in welcher im Jahre 1521 die Pilgerfahrt dieses Fürsten nach Jerusalem nach den Malereien des Mathias Gerung von Nördlingen auf einem großen Hautelisse-Teppich dargestellt wurde. Mit dem 1559 erfolgten Tode Otto Heinrichs, der sich um die Förderung von Kunst und Wissenschaft, namentlich um die Vermehrung der Heidelberger Bibliothek, wesentliche Verdienste erworben hatte, scheint diese Fabrik ihr Ende erreicht zu haben. —

Mit dem Eintritte des 17. Jahrhunderts und im weiteren Verlaufe desselben erfolgt, was den nunmehr, sowohl in künstlerischer, als in technischer Hinsicht auf die Teppichwirkerei sich geltend machenden Einfluß anbelangt, eine eigentümliche geographische Veränderung. War es in der vorigen Periode Italien (also der Süden), von wo durch Raffael und seine

Schule auf den Inhalt der Darstellungen und ihre malerische Behandlungsweise eine mächtige Einwirkung ausgeübt wurde, während in der technischen Herstellung Brüssel, also der Norden dominierte, so erscheint nunmehr im 17. Jahrhundert letzteres als herrschende Macht in bezug auf Komposition und Farbe

Fig. 41.



Pariser Wandteppich (16. Jahrh.) Apollo und die Musen. (Nach E. Müntz.)

durch den großen Meister Rubens und seine Schule, während gleichzeitig Frankreich in der Technik der Ausführung das Vorzüglichste leistete.

Noch heute befinden sich 17 nach Kartons von Rubens ausgeführte Teppiche mit Szenen aus dem alten Testamente im Karmeliterkloster zu Madrid, und wie begehrt seine Kompositionen für diesen Zweck waren, geht daraus hervor, daß die aus

der Geschichte Konstantins sowohl in Brüssel, als auch in Paris ausgeführt worden. (Fig. 42.)

Außer Rubens lieferten während des 17. Jahrhunderts Kartons für Teppiche die Maler Jordaens und Teniers, Philipp de Champagne, Poussin, Lesueur u. a. Keiner aber wußte sich in dieser Hinsicht in solcher Weise geltend zu machen, als

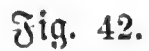


Fig. 42.

Pariser Wandteppich, entworfen von Rubens (Anfang des 17. Jahrh.) (Nach E. Münz.)

Charles Lebrun, welcher, obschon keineswegs ein Künstler ersten Ranges, durch seine Energie und Thätigkeit auf den verschiedenen Gebieten die Entwickelung der dekorativen Künste in umgestaltender Weise beeinflußte. Als im Jahre 1662 in Paris die Gründung der königlichen Manufaktur der Kronmöbel mit einer besonderen Abteilung für die Herstellung der Gobelins (wie die Hautelisse-Teppiche nunmehr genannt werden) erfolgte,

wurde Lebrun zum Direktor ernannt und hat derselben bis zu seinem Tode, 1690, vorgestanden. Ihre Entstehung verdankte diese Anstalt der bereits im Jahre 1601 durch Heinrich IV. in Paris gegründeten neuen Manufaktur, für welche damals Arbeiter aus Flandern berufen und mit besonderen Privilegien ausgestattet wurden.

Von Ludwig XIV. ebenso wie von dessen Minister Colbert außerordentlich begünstigt, entwickelte die Anstalt unter Lebrun eine ungeheure Thätigkeit. In einem Zeitraume von 27 Jahren gingen aus ihr nicht weniger als 53 Wand- und andere Teppiche hervor, welche einen Wert von nahe an 2 Millionen Franken repräsentierten. Die hervorragendsten unter diesen waren die nach Raffaels Gemälden in den Stanzen des Vatikan, die mit den Darstellungen aus der Geschichte Moses nach Poussin und Lebrun und ein Teppich, welcher die Geschichte Ludwigs XIV. behandelte. Letzterer ist von hohem Interesse durch seine geistreiche Komposition, durch die große Zahl der vorgeführten, zu Gruppen vereinigten Porträtfiguren, durch die sich offenbarende bewundernswerte Geschicklichkeit in der Erreichung dekorativer Effekte, wie überhaupt als charakteristisches Beispiel für den Stil und die ganze künstlerische Richtung seines Urhebers. (Fig. 43.)

Nach Lebruns Tode trat Pierre Mignard an seine Stelle und im Jahre 1697 wurde die Leitung der Anstalt von Lefèvre den Jüngeren, der dieselbe bis 1736 behielt, übernommen. Neben der Manufaktur der Gobelins begünstigte Ludwig XIV. gleichzeitig die Ateliers des Louvre und der Savonnerie, für welche Baptiste Monnoyer als Maler thätig war. Aus diesen ging eine eigentümliche Art von Teppichen hervor, deren Dekoration hauptsächlich in Medaillons mit kameeenartig behandelten Landschaften bestand, welche mit Blumenguirlanden eingefaßt waren. — Bald nach der Gründung der Gobelins erfolgte die der Manufaktur zu Beauvais, welche sich ebenfalls der Begünstigung Ludwigs XIV. zu erfreuen hatte.

trotzdem aber erst im Jahre 1684 unter der Leitung Philipp Behacles zur Geltung gelangen konnte.

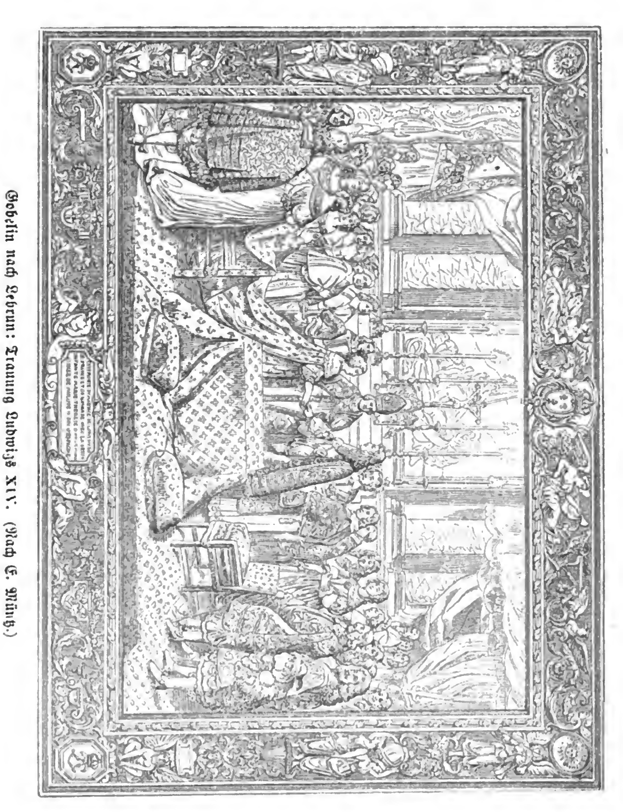


Fig. 43.

Gobelin nach Lebrun: Trauung Ludwigs XIV. (Nach E. Müntz.)

Eine verhältnismäßig nur geringe Pflege fand gegenüber dem, was Frankreich leistete, im 17. Jahrhundert die Herstellung

der Gobelins in den übrigen Ländern Europas. Eine rühmliche Ausnahme hiervon findet sich in Deutschland, und zwar speziell in Bayern, wo im Jahre 1604 Herzog Maximilian I. eine Teppichwirkerei errichtete. Da der zur Leitung dieser Anstalt aus den Niederlanden berufene Hans van der Biest den gehegten Erwartungen nicht entsprach, wurde ihm 1611 in Hans van der Bosch ein Mitmeister an die Seite gesetzt, und nachdem eine größere, für die neue Residenz in München bestimmte Zahl von Teppichen vollendet war, wurde bereits im Jahre 1616 diese Manufaktur, welche 37 Arbeiter beschäftigt hatte, geschlossen. Erst im Jahre 1718 wurde dieselbe durch Kurfürst Max Emanuel wieder ins Leben gerufen, erreichte aber nach dem Tode desselben abermals ihr Ende, bis sie endlich 1760, unter Kurfürst Maximilian III., welcher eine größere Anzahl Arbeiter aus Paris kommen ließ, eine abermalige frische Thätigkeit begann. Von da bestand sie bis zum Jahre 1799, in welchem sie durch Kurfürst Max Joseph IV. geschlossen wurde. Die aus ihr hervorgegangenen Leistungen, namentlich die nach Kartons von Peter Candid (Pieter de Witte) hergestellten Teppiche können sich den besseren französischen Arbeiten jener Zeit vollkommen gleichberechtigt an die Seite stellen.

Im 18. Jahrhundert, jenem Zeitalter der Grazie, der leichten Lebensanschauungen, der Schäferspiele und der anmutigen Beweglichkeit aller Formen trat der in der zweiten Hälfte dem Rokoko eigentümliche Charakter und Stil auch sehr bald in dem Inhalte der Gobelins zu Tage. Die Darstellung von historischen Momenten, von prachtvollen Hof- und Staatsaktionen trat, obschon sie im Anfang noch gepflegt wurde, nunmehr bald zurück und an ihrer Stelle erschienen da, wo es die Entfaltung äußeren Glanzes galt, die Darstellungen der berühmten Jagden Ludwigs XV. (Fig. 44), während im übrigen gefällige Süjets, wie z. B. Szenen aus den Fabeln von Lafontaine, aus Molières Lustspielen und ländliche Vergnügungen aller Art gewählt wurden.

Diese Richtung begann bereits, nachdem im Jahre 1726 Jean Baptiste Oudry die Leitung der französischen Manufakturen in Paris übernommen hatte. Dieser erwarb sich hauptsächlich dadurch ein Verdienst, daß er zunächst auf die Wieder-

Fig. 44.



Gobelin: Jagd Ludwigs XV. (Nach Müntz.)

einrichtung und Hebung der Zeichenschule bedacht war, dann die Zahl der Arbeiter bedeutend vermehrte und durch die Wahl von neuen, originellen und entsprechenden Darstellungen der Industrie der Gobelins die Gunst des Publikums zu gewinnen suchte.

Zu den größeren Arbeiten, welche im Anfang seiner Lei-

tung ausgeführt wurden, gehörten die mit der Geschichte Esthers, nach den in der französischen Akademie zu Rom entworfenen

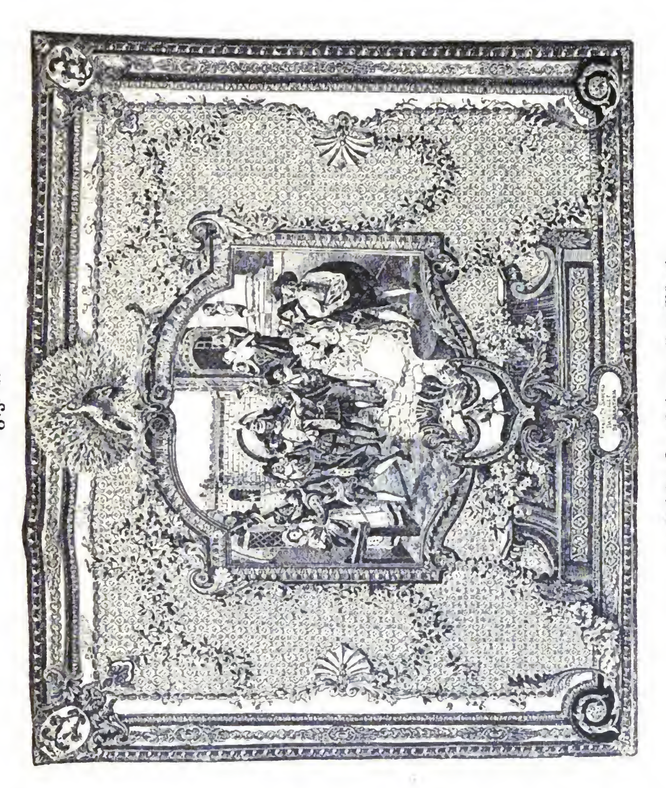


Fig. 45.

Gobelin: Don Quixote. (Nach Müntz.)

Kartons, ferner mit Szenen aus der Geschichte Jasons und dem Leben Don Quixotes. (Fig. 45.)

Nunmehr macht sich auch gegen früher eine wesentliche Ver-

Fig. 146.



Gobelin nach Boucher. Nach Dujardin. (Nach Schultz.)

änderung in der Komposition der Umrahmung insofern bemerkbar, als man vielfach bemüht war, in der gewirkten Bordüre geschnitzte und vergoldete Bilderrahmen möglichst treu nachzuahmen und ihre plastische Wirkung zu erreichen.

Die neue Richtung des Jahrhunderts zeigte sich bei den unter Oudry ausgeführten Arbeiten zunächst in den Teppichen mit dem Triumph der Götter, den Elementen, den Jahreszeiten und anderen.

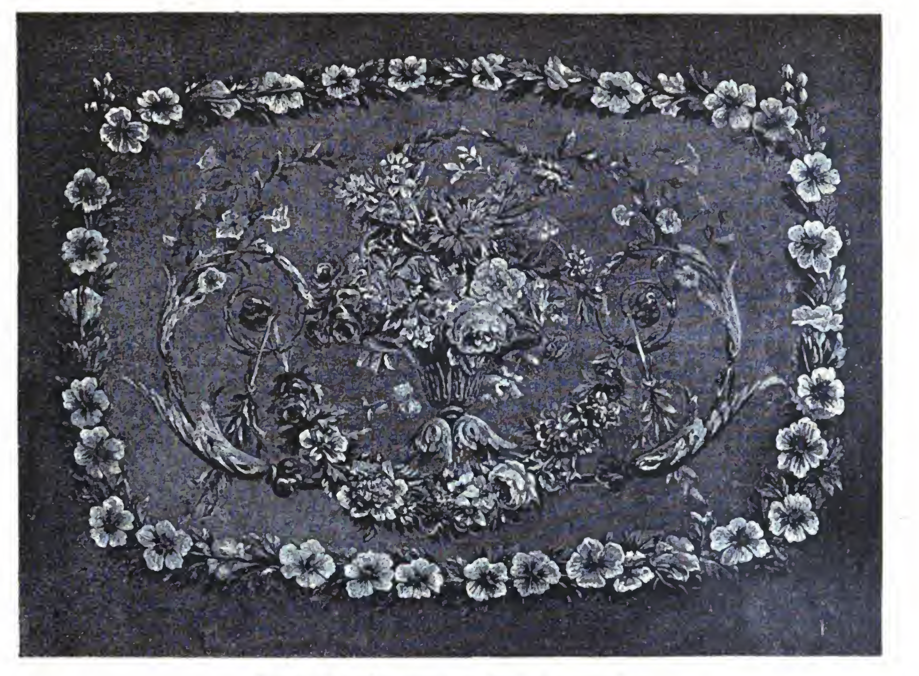
Ihren Höhepunkt erreichte diese aber, als im Jahre 1755 François Boucher zum Inspektor der Manufaktur der Gobelins ernannt wurde.

Es werden von da an die so reizend komponierten, mythologischen und allegorischen Bilder dieses Meisters, sowie seine pastoralen Entwürfe mit ihrer Fülle von Grazie, Geist und Leben fast ausschließlich als Vorbilder für die Teppichwirkerei gewählt und in der letzteren eine möglichst vollständige Wiedergabe der Originale, auch in der Farbenwirkung angestrebt. (Fig. 46.)

Eine erwähnenswerte Neuerung, welche im Laufe des 18. Jahrhunderts eine allgemeine Verbreitung fand, war die Anwendung der Gobelinweberei als Basselisse-Arbeit zur Herstellung von Möbelüberzügen mit figürlichen und landschaftlichen Darstellungen aller Art, welche, meist in Medaillonform von einer Blumen- oder Arabesken-Umrahmung eingefaßt waren. Dem Charakter des damaligen Stils entsprechend, waren sie in blassen Farben gehalten und bildeten dadurch eine harmonische Ergänzung der mit Vergoldung hergestellten Holzteile. In der Anfertigung derartiger Möbelbezüge zeichnete sich namentlich die Manufaktur von Beauvais aus, in welcher überhaupt damals die Basselisse-Arbeit vorherrschend gepflegt wurde. (Fig. 47.)

Eine schwere Krisis hatte die Pariser Fabrik während der Revolutionsperiode durchzumachen. Indessen blieb sie trotz dem Proteste Marats, welcher sie für den Staat zu kostspielig fand, erhalten. Im Jahre 1791 beschäftigte sie 116 Meister und

Fig. 47.



Sofasitz aus der Manufaktur von Beauvais (18. Jahrh.).

18 Arbeiter ausschließlich des Personals der Administration. Gleichzeitig wurde damals auch in der Savonnerie unter staatlicher Verwaltung gearbeitet, eine vollständige Vereinigung der beiden Anstalten fand aber erst im Jahre 1825 statt.

Einen neuen Aufschwung nahm die Manufaktur unter dem ersten Kaiserreich durch die Herstellung von Prachtteppichen nach Gemälden Davids und seiner Schüler Gérard, Gros und anderer Meister, welche zur Ausstattung der Schlösser und zu Geschenken an auswärtige Höfe verwendet werden. Auch unter der Restauration und dem Juli-Königtume wurden die Arbeiten der Manufaktur ununterbrochen fortgesetzt und machte dieselbe neue Anstrengungen unter dem zweiten Kaiserreich, ohne ihr Prinzip der unmittelbaren Nachbildung von Gemälden mit Vernachlässigung des eigentlich dekorativen Elementes im wesentlichen zu verändern. Daß dasselbe auch bis in die neueste Zeit in den französischen Staatsanstalten beibehalten worden ist, haben die Erfolge auf den letzten Weltausstellungen, namentlich auf der in Paris vom Jahre 1878, bewiesen.

In Italien waren während des 18. Jahrhunderts hauptsächlich in Florenz, in Rom, auf Sicilien und in Sardinien Gobelinmanufakturen in Thätigkeit, ebenso auch eine solche in Neapel, welche aus der in Florenz hervorgegangen war. Letztere beschäftigte sich hauptsächlich mit Nachahmungen der Pariser Gobelins und dauerte bis zum Jahre 1799. — In Spanien entstand zu Sevilla 1730 eine Fabrik, welche aber nur wenige Jahre Bestand hatte.

Was die weitere Entwickelung der Teppichwirkerei in Deutschland betrifft, so wurde zunächst in München (wie schon erwähnt) die Manufaktur im Jahre 1718 wieder eingerichtet. Aus ihr gingen eine größere Zahl von großen Gobelins, den Triumph des Bakchus, den Triumph der Flora u. a. darstellend hervor. Dann erschien eine solche, gegründet von Pierre Mercier, in Berlin, welche unter einem seiner Nachfolger, Charles Vignes im Jahre 1736 gegen 250 Arbeiter beschäftigte, aber hauptsächlich

in Basselisse arbeiten ließ. Sie war für alle nordischen Höfe thätig und bestand noch im Jahre 1769. — Auch in Dresden bestand eine Fabrik, aus welcher noch verschiedene Arbeiten, hauptsächlich aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts (1716 und 1719) vorhanden sind, und in Heidelberg war eine solche um das Jahr 1786 mit Erfolg thätig. — Noch bleibt zu erwähnen, daß auch in Rußland durch Peter den Großen dieser Zweig der Kunstindustrie eine lebhafte Förderung fand. Durch ihn wurden 1716 Arbeiter der Pariser Gobelins nach Petersburg gezogen, um eine Anstalt zu gründen, deren Administration 1755 an den Staat überging. Einige Jahre später wurde ihr Personal durch Hautelisse-Arbeiter aus Brüssel ergänzt.

Dort war aber diese Industrie damals bereits in völligem Niedergange begriffen und ihre Werkstätten schlossen sich vollständig gegen das Ende des Jahrhunderts.

In unseren Tagen ist die Fabrikation der Gobelins fast ausschließlich auf Frankreich beschränkt, und zwar auf die „Manufacture nationale de Gobelins“ in Paris und auf die „Manufacture nationale de Beauvais“. Neben diesen beiden Staatswerkstätten bestehen in Frankreich noch in Aubusson mehrere Privatfabriken, welche sich mit der Anfertigung von Gobelins beschäftigen, hauptsächlich aber für Zimmerausstattungen bestimmte Stoffe zu Möbelbezügen, Portièren, Ofenschirmen u. dgl. herstellen. — Eine ähnliche Fabrik besteht auch in Mecheln (in Belgien), welche zugleich Gobelins mit figürlichen und landschaftlichen Darstellungen anfertigt.

In den genannten französischen Staatsanstalten wird außer der Herstellung von Gobelins auch noch die Fabrikation der sogenannten Savonnerieteppiche, der geknüpften und dann aufgeschnittenen plüschartigen Teppiche betrieben und hierin ganz vorzügliches geleistet. Dieselbe unterscheidet sich von der in den sonstigen europäischen Fabriken üblichen Nachahmung asiatischer Teppiche dadurch, daß die Arbeit auf dem Hautelisse-Stuhle ausgeführt wird, und daß, nachdem die über ein Stäbchen her-

gestellten Schleifchen vermittelst eines an letzteres befestigten Messers durchschnitten sind, die aufrecht stehenden Fäden mit der Handschere glatt geschoren werden. Hierdurch wird die größte, überhaupt mögliche Gleichmäßigkeit des Plüsches erreicht. Der Ursprung dieser Fabrikation geht bis in die Zeit Heinrichs IV. zurück, welcher sie neben der der Gobelins besonders begünstigte.

In unserer Zeit ist die Teppichfabrikation fast ausschließlich auf die von Fußteppichen beschränkt, und steht gegenwärtig die von Plüsch- und Jacquardteppichen namentlich in Deutschland in hoher Blüte.

Um die Einführung eines besseren Geschmackes hat sich vor allem die Firma Philipp Haas und Söhne in Wien durch die Nachbildung orientalischer Teppichmuster ein hohes Verdienst erworben; aber auch in Berlin, Hannover, Schmiedeberg u. a. O. bestehen gegenwärtig Fabriken, welche in gleicher Weise bemüht sind in ihren Leistungen den durch die kunstgewerblichen Reformbestrebungen unserer Zeit bedingten Anforderungen gerecht zu werden.

III. Stickereien.

Die Kunst des Stickens steht mit der Weberei im engsten Zusammenhang. Sie ist aus dem Bedürfnis hervorgegangen, die Einförmigkeit einer Fläche in einer dem Auge wohlthuenden Weise zu unterbrechen und dieselbe durch angebrachte Verzierungen zu beleben. Als man noch nicht die Fertigkeit erlangt hatte, reiche, vielfarbige Muster vermittelst der Weberei herzustellen, hat sie dazu gedient, durch kunstreiche Nadelarbeit den Glanz der dekorativen Ausstattung der Stoffe zu erhöhen. Da die Stickarbeit, welche in ihrer reichen Mannigfaltigkeit mit einem einzigen, seit frühester Zeit vorhandenen Werkzeuge, der Nadel, ausgeführt wird, von der Art der Unterlage abhängig ist, auf welcher ihre Herstellung erfolgt, so mußten sich bald, je nach der verschiedenen Beschaffenheit derselben verschiedene Arten der tech-

nischen Behandlung entwickeln. So mußte ein als Unterlage verwendetes weites, durch quadratische Kreuzung der Fäden erzeugtes Gewebe durch einfache Ausfüllung der vorhandenen kleinen quadratischen Öffnungen mit Wolle oder Seide naturgemäß zur Anwendung des Kreuzstichs führen, während ein dichtes Gewebe dadurch, daß es ein Nebeneinanderlegen der Stickfäden erforderte, zur Anwendung des Plattstichs Veranlassung gab. Um die Mühe des Ausfüllens größerer Flächen mit zahllosen kleinen Stichen zu ersparen, schnitt man Stücke Zeuges nach der erforderlichen Form und Farbe aus und nähete sie auf die auszufüllende Fläche, womit die Applikations-Stickerei ihre erste Anwendung fand. In gleicher Weise ist wohl auch aus dem einfachen praktischen Bedürfnisse, den oft aus Seide und Samt bestehenden kostbaren Grund zu schonen, die im Mittelalter vielfach übliche und noch heute von den Japanesen angewendete Art der Goldstickerei hervorgegangen, bei welcher die wenig geschmeidigen Goldfäden nicht durch den Stoff des Grundes hindurchgezogen, sondern auf demselben neben einander gelegt, mit einem Seidenfaden festgenäht wurden. Der Kettenstich, welcher auf der anderen Seite des Stoffes einfach, auf der oberen dagegen doppelt erscheint, besteht in der Bildung kleiner Schleifchen, durch welche der Faden hindurchgezogen wird. Bei der Reliefstickerei endlich werden einzelne Teile der Fläche, am häufigsten bei figürlichen Darstellungen, mit Tuch oder anderen Stoffen belegt und dann übernäht, um durch das Hervortreten aus der Ebene eine reliefartige Wirkung hervorzubringen.

Was die früheren Bezeichnungen dieser verschiedenen technischen Verfahren betrifft, so hieß der Kreuzstich während des Mittelalters opus pulvinarium, Polsterstich, der Plattstich dagegen schon im Altertum opus plumarium, Federstich, wohl von der Ähnlichkeit der nebeneinander liegenden Fäden mit dem Barte der Feder. Das opus anglicanum, englische Stickerei, wurde in der Art ausgeführt, daß, von einem Mittelpunkte ausgehend,

mit feinen Kettenstichen spiralförmig weitergestickt und mit Einhaltung der vorgezeichneten Konturen die Farbe des Fadens je nach dem herzustellenden Bilde oder Muster gewechselt wurde. In glänzender Prachtentfaltung wurden im Mittelalter auch häufig Perlen, Edelsteine, Halbedelsteine und Glasflüsse den Stickereien eingefügt.

Schon im frühen Altertume war es, wie aus den Schilderungen der griechischen und römischen Dichter und Schriftsteller hervorgeht, Gebrauch, die Gewänder mit Stickereien zu schmücken. In lateinischen Beschreibungen derartiger Arbeiten wird der Ausdruck „pictor" oder „acu pictor" häufig gebraucht, wodurch die Stickarbeit als Malerei mit der Nadel hinreichend deutlich bezeichnet wird.

Es liegt nicht in unserer Aufgabe, auf die Arbeiten der Stickerei im klassischen Altertume näher einzugehen, und es sei deshalb nur soviel erwähnt, als zum Verständnis der späteren Entwickelung derselben erforderlich ist. Die Erfindung der Anfertigung kunstvoller Nadelarbeiten wird von Plinius den Phrygiern, einem Volke Kleinasiens, zugeschrieben, und es findet dadurch der bei den Schriftstellern des Altertums häufig vorkommende Ausdruck „Phrygische Gewänder" eine Erklärung, indem mit demselben auf das Land hingewiesen wird, von welchem diese Kunst ihren Ursprung genommen habe. Da aber die Erzeugnisse derselben von den römischen Schriftstellern auch als „barbarische" bezeichnet wurden, so unterliegt es keinem Zweifel, daß die Römer die Kunst des Stickens aus Asien und dem fernen Osten, wo, wie wir gesehen haben, auch die Kultur der Seide schon in frühester Zeit gepflegt wurde, erhalten haben. Im alten Rom wurde ein Sticker „Phrygio" genannt, wonach man die Bezeichnung phrygisch nicht allein auf die Erzeugnisse der Stickkunst anwendete, sondern auch auf die Verfertiger derselben übertrug.

Auch in den ersten Jahrhunderten nach der Einführung des Christentums wurde in Rom der Luxus reich gestickter Profan-

gewänder in gleicher Weise noch fortgesetzt, und wie berichtet wird, von den Kirchenlehrern der damaligen Zeit gegen diese Ausschreitungen vielfach geeifert. Dagegen scheint bei den für den Kultus bestimmten Gewändern die Anwendung der Stickerei nur in geringem Maße in Gebrauch gewesen zu sein. Schon durch die Notwendigkeit einer heimlichen Ausübung der kirchlichen Gebräuche war eine gewisse Einfachheit der Priesterkleidung bedingt, welche erst dann sich verlor, als die Anhänger des Christentums öffentlich auftraten und ihren Kultus, ohne sich schweren Verfolgungen auszusetzen, ausüben durften.

Nachdem durch Konstantin den Großen das Christentum zur Staatsreligion erklärt worden war, erhielt der nunmehr öffentliche Gottesdienst nach allen Seiten hin eine reichere Ausstattung. Nicht allein die Gewänder der Priester, auch die Altar- und Wandbehänge, gleichwie die zum Verschlusse von Thüren und Durchgängen erforderlichen Portièren wurden aus reichen und kostbaren Geweben angefertigt und der Glanz der ersteren durch Stickereien, welche oft bis zur Überladung angebracht waren, zu erhöhen gesucht. Daß man sich hierbei nicht auf ornamentale Verzierung beschränkte, geht aus den noch vorhandenen Schilderungen hervor, nach denen oft ganze Szenen aus der heiligen Geschichte mit zahlreichen Figuren durch Nadelarbeit zur Darstellung gelangten. Die kunstreichsten und kostbarsten Arbeiten dieser Art entstanden zu jener Zeit, als der römische Kaiserthron nach Byzanz verlegt worden war, und wurden daselbst ohne Zweifel von gleichzeitig eingewanderten griechischen Künstlern angefertigt.

Wie bereits erwähnt wurde, hatte sich unter Justinian die Kunst der Seidenweberei einer besonderen Begünstigung zu erfreuen, und so ist es erklärlich, daß ebenso der Stickkunst dieselbe Förderung zu teil wurde. Daß es hauptsächlich griechische Arbeiter waren, welche derselben oblagen, geht aus den noch vorhandenen Beschreibungen von Stickereien mit figürlichen

Darstellungen hervor, nach denen die zur Erklärung der letzteren dienenden Unterschriften in griechischer Sprache hergestellt waren.

Der am byzantinischen Kaiserhofe in orientalischer Weise gepflegte und nach allen Seiten gesteigerte Luxus hatte auf den verschiedenen Gebieten des Kunstgewerbes eine Produktion hervorgerufen, welche auch den auswärtigen Bedürfnissen zu genügen wußte. Infolgedessen gelangten, wohl hauptsächlich in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts und der folgenden Zeit, nachdem in Byzanz die Prachtliebe unter den Kaisern Theophilus und Konstantin Porphyrogenitos ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, auch zahlreiche dort gefertigte Stickereien für kirchliche und profane Zwecke, zunächst nach Rom und fanden auf dem Wege des Handels auch im übrigen Europa eine weitere Verbreitung.

Zu jener Zeit hatte indessen auch bereits auf abendländischem Boden die Kunst des Stickens eine sorgsame Pflege gefunden und einen hohen Grad der Ausbildung erreicht. Zunächst waren es die Klöster, in denen die Nonnen ihr abgeschlossenes Leben dieser Beschäftigung zum Zwecke kirchlicher Ausstattung widmeten, sodann aber hatte auch an den Höfen der Fürsten die Stickkunst eine Heimstätte gefunden und bildete überhaupt eine Lieblingsbeschäftigung der Frauen bis in die höchsten Stände hinauf. Von älteren Schriftstellern wird die Mutter Karls des Großen als eine geschickte Stickerin gerühmt und ebenso sollen dessen Töchter in allen weiblichen Handarbeiten erfahren gewesen sein. Auch Königin Adelheid, die Gemahlin Hugo Capets, fertigte kunstvollendete Nadelarbeiten, mit denen sie die Kirchen beschenkte. So erhielt von ihr, wie berichtet wird, die Abteikirche von St. Denis einen Altarbehang, auf welchem der Erdkreis mit Goldfäden eingestickt war und die Kirche des heil. Martin in Tours ein kostbares Meßgewand, auf dem sie Gottvater, umgeben von Engeln in Stickerei zur Darstellung gebracht hatte.

Nicht weniger wurde damals diese Kunst in England gepflegt und von fürstlichen Frauen mit Vorliebe ausgeübt. Die englischen Stickereien erlangten einen solchen Ruf, daß sie allent-

halben gesucht waren. Vor allem zeichneten sich die Benediktinermönche durch ihre vollendeten Arbeiten aus und trugen ohne Zweifel nicht wenig dazu bei, daß das „opus anglicanum“ weithin berühmt wurde. Unter den fürstlichen Frauen soll Königin Aelfled, Gemahlin Eduards des Alten, eine Meisterin in allen Nadelarbeiten gewesen sein und ihre vier Töchter ebenfalls in diesen Künsten ausgebildet haben. In Durham wird noch gegenwärtig eine reich gestickte Stola aufbewahrt, welche sie dem Bischofe von Winchester zum Geschenk gemacht hatte. Bei der hohen Ausbildung, welche die Stickerei erlangt hatte, begann man bereits gegen das Ende des 10. Jahrhunderts mit der Herstellung von größeren Vorhängen und Teppichen, welche nicht selten mit figurenreichen Darstellungen ausgestattet waren. So soll Königin Emma, die Gemahlin Canuts, sich vor allen übrigen Frauen Englands durch ihre Geschicklichkeit ausgezeichnet, und u. a. eine Altarbekleidung in so kunstreicher Weise mit Gold, Perlen und Edelsteinen bestickt haben, daß sich dieselben zu einem Bilde gestalteten.

In Deutschland war es in jener Epoche das Kloster St. Gallen, welches eine Zeitlang den am weitesten vorgeschobenen Kulturposten der germanischen Barbaren bildete und sich vor allen durch Pflege der Künste auszeichnete. Schon im 9. Jahrhundert wurden daselbst die für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Bücher mit kostbaren gewirkten, mit Gold und Edelsteinen bestickten Einbänden umgeben, und Herzogin Hadwiga von Schwaben beschenkte das Kloster mit mehreren Meßgewändern, die sie mit reichen Stickereien aus der biblischen Geschichte geschmückt und mit Edelsteinen und Perlen eigenhändig besetzt hatte. Gleichzeitig wurde aber auch in den größeren Benediktinerabteien am Rhein und an der Donau neben der Kunst des Webens auch die des Stickens gepflegt. Besonderen Ruhmes erfreute sich damals u. a. hierin die Abtei zu St. Emmeram in Regensburg, in welcher sogar eine Färberei bestanden haben soll, in der man sich zur Herstellung von Prachtstoffen des Saftes der Purpurschnecke

bediente. Von allen Arbeiten aus der bisher besprochenen Periode haben sich nur sehr geringe Reste bis auf unsere Tage erhalten. Es läßt sich deshalb ebensowenig über die technischen wie über die künstlerischen Eigentümlichkeiten an vorliegenden Beispielen Bestimmtes festsetzen. Da indessen die Kunst des Stickens sich zu jeder Zeit die ihr zu Gebote stehenden Werke der Malerei

Fig. 48.



Gestickte Mitra (11. Jahrh.)

als Richtschnur gewählt, und mit dieser Kunst überall, wo wir es zu verfolgen in der Lage sind, in bezug auf Auffassung und Stil gleichen Schritt gehalten hat, darf mit Gewißheit vorausgesetzt werden, daß auch den Stickereien bis zum 11. Jahrhundert bei aller äußeren Pracht jene Starrheit und Unbeholfenheit der Formen eigentümlich war, der man in den Malereien dieser Epoche begegnet. (Fig. 48.)

Fig. 49.

Italienische Stickerei (12. Jahrh.)
(Nach Publ. de l'Union centr.)

Je mehr sich gegen das Ende des 11. Jahrhunderts die bildenden Künste, namentlich im Dienste der Kirche zu größerer Freiheit entfalten und vor allem die Werke der Malerei, sowohl in ihren ornamentalen, als auch figürlichen Darstellungen das allmähliche Verschwinden der bis dahin typischen, rein byzantinischen Formen wahrnehmen lassen, umsomehr macht sich auch in den Werken der Stickerei eine freie künstlerische Bewegung und das Fortschreiten nach einer selbständigen, von einem vorhandenen ererbten Schema unabhängiger Gestaltung der Formen bemerkbar. (Fig. 49.) Als eine der bedeutendsten Arbeiten aus dem Anfange dieser Periode, welche noch unter byzantinischem, vielleicht auch maurischem Einflusse entstanden ist, und deshalb als das älteste Beispiel damaliger Stickerei von höchster Wichtigkeit erscheint, ist der Krönungsmantel der ungarischen Könige zu bezeichnen, welchen, nach der darauf befindlichen goldgestickten Inschrift, die Königin Gisela, Gemahlin des Königs Stephan und Schwester Kaiser Heinrichs II. im Jahre 1031 selbst angefertigt

und der Kirche zu Stuhlweißenburg als Casula zum Geschenk gemacht hat. Leider ist das Gewand nicht mehr vollständig und in seinem ursprünglichen Zustande vorhanden. Als es seiner ersten Bestimmung entzogen und für die Zwecke des Krönungsornates umgearbeitet wurde, war das Herausschneiden einiger Stücke, welche seitdem verloren gegangen sind, erforderlich. Dann aber ist sowohl die Stickerei, als auch der ursprünglich dunkelviolette Seidenstoff durch die, gelegentlich einer Flucht vorgenommene Versenkung der Kroninsignien in die sumpfige Erde bei Orsowa stark beschädigt worden. Trotzdem aber ist das Ganze noch in hinreichender Erhaltung vorhanden, um den Inhalt der Darstellung und die Art und Weise der Anfertigung der Stickerei vollständig erkennen zu lassen.

Wie soeben erwähnt wurde, war das Material des Gewandes ein Seidenstoff von dunkelvioletter Farbe, die Stickerei aber ist auf demselben in Goldfäden ausgeführt, und zwar in der bereits früher erwähnten Technik, bei welcher die Fäden nicht durch den Stoff hindurchgezogen, sondern dicht nebeneinander gelegt und auf dem Grunde mit einzelnen Stichen befestigt wurden. Die Anordnung der ganzen figurenreichen Darstellung ist in der Weise erfolgt, daß beim Anlegen des Gewandes der Inhalt der Komposition in seinem ganzen Zusammenhange sichtbar wird. Den Gegenstand der Darstellung bildet die Kirche mit ihren Streitern und Verehrern und mit ihren heiligen und himmlischen Heerscharen. Auf dem Rücken des Gewandes wiederholt sich zweimal die Gestalt Christi, welche einmal segnend, das andere Mal das Böse besiegend, indem sie das Symbol desselben, den Drachen, mit den Füßen niedertritt, dargestellt ist. Den unteren Saum bildet eine Reihe frommer Fürsten der Erde, unter denen sich auch die Königin Gisela als Geschenkgeberin und König Stephanus befinden. Eine zweite Reihe über ihnen zeigt die Apostel und eine dritte die Propheten, während zwischen beiden eine Anzahl kampfgerüsteter Männer die streitende Kirche repräsentiert. Auf den beiden Schultern des Gewandes befinden sich

zwei, von Engelscharen und symbolischen Darstellungen umgebene Heiligenfiguren. Allenthalben aber sind dazwischen kleine Medaillons mit Brustbildern, Tierbildern, Inschriften und Ornamente in symmetrischer Anordnung angebracht.

Von hohem Interesse erscheint diese Arbeit aber auch dadurch, daß die Originalkomposition, nach welcher Königin Gisela

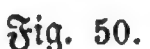


Fig. 50.

Gestickter Kaisermantel in Bamberg. (12. Jahrh.) (Nach Essenwein, Kulturg. Bilder-Atlas.)

die Stickerei ausgeführt hat, noch heute vollständig erhalten ist. Sie befindet sich, mit Tusche aufgezeichnet, auf einem im Kloster Martinsberg bei Raab aufbewahrten Gewande von dünnem, durchsichtigem Stoff. Sie wurde wohl von einem geistlichen Künstler zum Zwecke der Nachbildung durch Stickerei entworfen und in dieser Weise ausgeführt. Einige, zu derselben Zeit entstandene

und nach der Art ihrer Herstellung dem ungarischen Königsmantel ähnliche Gewänder befinden sich noch gegenwärtig im Domschatze zu Bamberg. Sie waren einst Eigentum oder Geschenke Heinrichs II. Auf einem derselben sind in Medaillons Kaiserfiguren, auf einem anderen auf dunkelviolettem Seidenstoff, Szenen aus der heiligen Geschichte in einzelnen, durch Ornamente verbundenen Medaillons in Goldstickerei hergestellt, während ein anderes den ganzen Erdkreis mit den Sternbildern zeigt. (Fig. 50.)

Der reiche Inhalt dieser Kompositionen, gleichwie die künstlerische Anordnung und Behandlung der Zeichnung berechtigen zu der Annahme, daß dieselben nicht von den Stickern und Stickerinnen jener Zeit selbst entworfen wurden, sondern daß diesen nur die Herstellung der Stickarbeit nach den ihnen gelieferten Zeichnungen gleichzeitiger Künstler oblag. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß hierbei auch die Angabe der erforderlichen Farben auf den zur Vorlage bestimmten Entwürfen Berücksichtigung gefunden hat, ja bisweilen wohl auch der entwerfende Künstler dem Sticker noch während der Arbeit ratend zur Seite stand. Für ein derartiges gemeinschaftliches, sich gegenseitig ergänzendes Arbeiten spricht zugleich die damals häufig in Verbindung mit den Klöstern getroffene Einrichtung selbständiger größerer Anstalten, in welchen die für den Kultus erforderlichen Gerätschaften und Ornamente angefertigt wurden. Da in diesen alle dahin gehenden Bedürfnisse der Kirche Berücksichtigung fanden, waren in ihnen gewiß auch geschickte Sticker und Stickerinnen vorhanden, welche für die künstlerische Ausstattung der erforderlichen Decken, Altarbehänge und Gewänder Sorge zu tragen hatten.

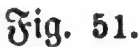
Trotz der Verbreitung und Ausbildung, welche im Anfange des zwölften Jahrhunderts der Kunststickerei bereits auch auf abendländischem Boden zu teil geworden war, wurden doch die größten und schönsten Arbeiten aus jener Zeit von byzantinischen und sarazenischen Künstlern angefertigt, welche sie, außer in Byzanz, auch in Spanien und im südlichen Italien ausführten

8*

und von da aus durch den Handel weiter verbreiteten. War es doch jene Zeit, in welcher überhaupt infolge der Kreuzzüge der Verkehr zwischen dem Morgen- und Abendlande sich lebendiger gestaltet hatte und die mannigfaltigsten orientalischen Erzeugnisse des Kunstgewerbes durch die Züge der Kreuzritter und Pilger bekannt und geschätzt, dann aber durch die Kaufherren der großen Handelsplätze dem Abendlande zugänglich gemacht wurden. Es ist bereits früher darauf hingewiesen worden, welche Pflege und Förderung damals auch schon auf europäischem Boden der Seidenweberei zu teil wurde und wie hauptsächlich in Palermo aus dem von König Roger gegründeten Hôtel de Tirâz die kostbarsten und vollendetsten Erzeugnisse hervorgingen. Wie gelegentlich der Mitteilungen über die Einrichtung dieser Anstalt bemerkt wurde, befand sich in derselben auch eine besondere Abteilung für Anfertigung von Stickereien, und so ging die Kunst des Webens mit der des Stickens zur Herstellung von Meisterwerken, wie sie uns noch in einzelnen Beispielen erhalten sind, Hand in Hand.

Es gehört hierher zunächst der prachtvolle, in Wien aufbewahrte Krönungsmantel der deutschen Kaiser, welcher nach der darauf befindlichen Inschrift im Jahre 1133 n. Chr. in der königlichen Manufaktur zu Palermo angefertigt wurde. (Fig. 51.) Er bietet ein hohes Interesse nicht nur durch die vollendete Technik der in cyprischen Goldfäden mit reicher Verwendung von Perlen ausgeführten Stickerei, sondern hauptsächlich durch die ornamentale Behandlung der auf ihm zur Darstellung gebrachten Komposition, in welcher bei strenger Stilisierung eine naturalistisch aufgefaßte, lebendig bewegte Szene zur Darstellung gelangt ist. Die Anordnung der Komposition ist so getroffen, daß die Fläche des halben Rades, welches der Mantel bildet, durch den Stamm einer stilisierten Dattelpalme, die sich am Halsausschnitte verzweigt, in zwei Segmente geteilt wird. Auf jeder dieser Segmentflächen aber sehen wir den Kampf eines Löwen mit einem Kamele in arabeskenartiger Stilisierung behandelt. Ob-

schon die beiden, einander symmetrisch gegenüberstehenden Tiergruppen in erregter Bewegung mit voller Naturwahrheit gezeichnet sind, hat sie doch der Künstler dem ornamentalen Zwecke der Stickerei entsprechend, als reines Ornament behandelt und einzelne Körperflächen des Löwen wie des Kamels mit Arabesken verziert, welche sich rot von dem Golde abheben, mit dem die übrigen Teile der Tiere bedeckt sind. Die Stickerei ist in der Weise ausgeführt, daß die Goldfäden dicht nebeneinandergelegt auf dem Grunde befestigt sind, die sämtlichen Umrisse der Zeichnung dagegen durch aufgenähte Perlenschnüre sichtbar werden.


Fig. 51.



Deutscher Kaisermantel (12. Jahrh.) (Nach Essenwein, Kulturg. Bilder-Atlas.)

An der vorderen Öffnung läuft eine breite, mit großen orientalischen Perlen besetzte und mit reicher Goldemaillierung ausgestattete Borte, während sich am unteren Saum eine von vier Perlenrändern eingefaßte, in goldenen Buchstaben hergestellte Inschrift befindet, in welcher die Herkunft und, wie schon erwähnt wurde, das Jahr des Entstehens der Arbeit mitgeteilt wird.

Erscheinen hier die großen, in ihrer ganzen Ausdehnung sichtbaren Flächen des Mantels mit den kolossalen Bildern des Tierkampfes bedeckt, so sind dagegen auf der aus weißer Seide bestehenden kaiserlichen Alba mit verständiger Berücksichtigung der beim Tragen durch den Faltenwurf dem Auge verschwindenden

Teile, wo die Säume um Arme und Hände, um den Hals und längs des unteren Randes vom Sticker mit zierlichen Ornamenten ausgestattet, in denen sich roter und violetter Purpur, Perlen, Tierbilder und Arabesken in Goldstickerei zu ebenso geschmackvoller als reicher Wirkung vereinigen. In derartigen Einfassungen, in welchen bisweilen auch Emailmalereien und Goldplättchen verwendet sind, zeigte sich am deutlichsten der fein gebildete Geschmack und die hochausgebildete technische Fertigkeit der damaligen arabischen Künstler.

Neben den hier bezeichneten Gewandstücken ist noch, als des hervorragendsten noch vorhandenen Beispiels byzantinischer Stickerei des zwölften Jahrhunderts, der im Schatze von St. Peter in Rom befindlichen Kaiserdalmatik Erwähnung zu thun. (Fig. 52.) Sie wird irrtümlicherweise mit der Krönung Karls des Großen durch Papst Leo III. in Verbindung gebracht und mit dem Namen des letzteren bezeichnet. Seit der Zeit der Hohenstaufen wurde sie von den Kaisern hauptsächlich in der feierlichen Messe getragen, welche jedesmal der durch den Papst in Rom vollzogenen Kaiserkrönung vorherging. Auch eine kurze politische Rolle war ihr zugeteilt, als sich der Tribun Cola Rienzi 1347 bei seinem abenteuerlichen Umzuge ihrer bediente. Dieses Werk bezeichnet in seiner vollendeten künstlerischen Durchführung und der freien Bewegung, welche sich gegenüber den schematischen Formen des strengen byzantinischen Stils wahrnehmen läßt, den Höhenpunkt der kirchlichen Stickerei des Mittelalters, welche von da an zu weiterer glänzender Entfaltung nunmehr in Laienhände überging. Der Stoff des Gewandes besteht aus dunkelblauer Seide, auf welcher die Stickerei mit Gold, Silber und Seide in verschiedenartigem Plattstich ausgeführt ist.

Die auf dem Gewande befindlichen figürlichen Darstellungen zeigen auf der vorderen Seite in einem großen kreisförmigen Felde den geöffneten Himmel mit dem Erlöser, umgeben von den Gruppen der Seligen, auf der Rückseite die Verklärung des Herrn als die Seligkeit der Schauenden auf Erden. Auf den

Fig. 52.



Gestickte Kaiserdalmatik. (Nach der Zeitschrift für bildende Kunst.)

Schultern sieht man die Austeilung des Abendmahls durch Christus und zwar auf der einen die des Brotes, auf der

anderen die des Weines. Die übrigen freien Flächen des Gewandes sind in bestimmter Einteilung mit Pflanzenornament ausgestattet, zwischen welchem die in der byzantinischen Dekorationsweise häufig vorkommenden Kreuze angebracht sind.

Als mit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts sich in den gesamten Künsten eine Wandelung des herrschenden Stiles vollzog und nach dem Vorgange der Architektur die gotischen Formen allmählich zur Herrschaft gelangten, konnten auch die Erzeugnisse der Weberei und der Stickkunst von diesen Einflüssen nicht unberührt bleiben. Indessen machte sich bei ihnen ein langsamerer Übergang als sonstwo bemerkbar, und es bedurfte der Zeit bis zur Mitte des Jahrhunderts, ehe in ihnen die Formen des neuen Stiles zum vollen Ausdrucke gelangten. Das Streben, der neuen Richtung sich anzuschließen, giebt sich zunächst in den figürlichen Darstellungen dadurch zu erkennen, daß das Typische der Gestalten und ihrer Gruppierung zu verschwinden beginnt und an Stelle desselben eine mehr naturalistische Auffassung die Oberhand gewinnt. Gleichzeitig ist aber mit diesem Streben auch das nach einer größeren Mannigfaltigkeit in der ornamentalen Formenentwickelung verbunden, und hat diese wiederum die Anwendung von Mitteln im Gefolge, deren man sich bis dahin überhaupt nicht, oder nur in vereinzelten Fällen bedient hatte. Da der Reiz und die glänzende Wirkung der Nadelarbeit um jeden Preis gesteigert werden sollten, fanden nunmehr die Perlen, hauptsächlich verschiedenfarbige Schmelzperlen, in größerer Menge Verwendung und selbst die Goldschmiedekunst und die Miniaturmalerei werden als Hilfsmittel zur Erreichung des Zweckes in Anspruch genommen. (Fig. 53.) Auf den kirchlichen Gewändern dieser Zeit werden nicht selten aus Gold- und Silberblech hergestellte Verzierungen den gestickten Ornamenten eingefügt und Miniaturbilder von Heiligen, welche auf Pergament gemalt und zum Schutze mit einer durchsichtigen Horndecke versehen waren, auf ihnen befestigt. So giebt Dr. Bock die Abbildung und Beschreibung einer Stickerei, welche mit aus-

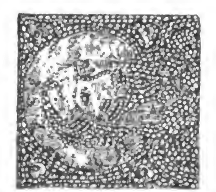


Fig. 53.

Venetianer Perlenstickerei (13. Jahrh.). (Nach Publ. de l'Union centr.)



schließlicher Verwendung von verschiedenfarbigen Schmelzperlen und kleinen Korallen die Halbfigur einer Madonna oder Heiligen, von Ornamenten umschlossen darstellt, deren Haupt mit einer

aus Goldblech angefertigten Krone bedeckt ist. Die Perlen sind hier, um der Arbeit einen größeren Halt zu geben, auf einer Grundlage von Pergament gestickt, die, um sie biegsam zu erhalten, mit einem gröberen Leinen hinterlegt ist. Derartige Stickereien mit Verwendung von Metallblech wurden im Mittelalter neben der im Eingange bereits erwähnten Technik ebenfalls häufig als „opus anglicanum" bezeichnet, und scheint es danach, daß man hierunter überhaupt solche Arbeiten verstanden habe, welche sich durch besonderen Glanz und Reichtum auszeichneten.

Hatte bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts die Kunst des Stickens ihre Heimstätte hauptsächlich in den Klöstern, wo sie von den Nonnen fast ausschließlich für kirchliche Zwecke geübt wurde, so fand sie von da an nicht nur auf den Burgen der Ritter, sondern auch infolge des Aufschwungs, welchen um diese Zeit das Städteleben nahm, in den Häusern der Patrizier und Bürger eine lebhafte Pflege. War doch schon durch die Tracht der damaligen Zeit, deren Herstellung vorherrschend aus einfarbigen Stoffen erfolgte, die Ausschmückung derselben durch Nadelarbeit bedingt und in hohem Grade willkommen, da durch sie den Frauen eine unterhaltende Beschäftigung geboten wurde. Da das Auftreten der Ritter bei Festen und Turnieren ein glänzendes Erscheinen in der Kleidung, wie in der Ausstattung der Pferde mit reichen Decken und sonstigem Schmucke verlangte, konnte solches am besten durch die Kunst der Nadelarbeit erreicht werden. Zahlreiche Schilderungen der Dichter des Mittelalters machen uns mit dem, damals in dieser Richtung mehr und mehr überhandnehmenden Luxus bekannt. Zunächst mußte der Wappenrock und die Helmdecke sowie das Banner mit dem Tierbilde des Wappens geschmückt sein, dann bot sich aber auch noch an anderen Teilen der Kleidung vielfache Gelegenheit zum Anbringen gestickter Verzierungen. So wird erzählt, daß die Damen die Kleidung ihrer auserwählten Ritter und Lieblinge, besonders aber die Kopfbedeckungen, mit allerlei figürlichen Szenen, mit Vögeln und sonstigen Tierbildern bestickten und

ihnen mit derartigen Geschenken ihre Gunst und Dankbarkeit bewiesen hätten. In jener Zeit des Minnedienstes bildete namentlich auch die Schärpe einen wesentlichen Teil des ritterlichen Schmuckes, auf ihre künstlerische Herstellung aber wurde von den Frauen eine um so größere Sorgfalt verwendet, als sie dem Empfänger als ein besonderes Zeichen der Anerkennung und der Zuneigung der Geberin galt.

Daß man sich in dem Bestreben nach Mannigfaltigkeit und Reichtum in der Ausstattung der verschiedenen Kleidungsstücke zu mancherlei Übertreibungen und Ausschreitungen hinreißen ließ, geht aus der, in einer Dichtung aus damaliger Zeit erhaltenen Beschreibung der Kopfbedeckung des Meiersohns Helmbrecht hervor, welche als ein Meisterwerk der Seidenstickerei gerühmt wird. Sie bestand in einer Haube, auf deren hinterem Teile Papageien, Tauben und andere bunte Vögel eingestickt waren. Vom rechten Ohre abwärts war die Belagerung und Zerstörung Trojas mit der Flucht des Äneas, am linken dagegen Kaiser Karl mit seinen Paladinen Roland, Turpin und Oliver im Kampfe mit den Heiden dargestellt; hinten zwischen den Ohren sah man, wie die beiden Söhne der Helke und Dietrich von Bern durch Wittig von Ravenna erschlagen werden; auch befanden sich darauf noch zwei Ritter mit Knappen, welche zwei Frauen und zwei Mädchen bei den Händen hielten, während ihnen Fiedler zum Tanze aufspielten.

Als eine aus der Romantik des Rittertums hervorgegangene Eigentümlichkeit erscheint die gleichzeitige Sitte des Aufstickens von einzelnen Buchstaben, Sinnsprüchen und allegorischen Bildern auf die Kleider, aus denen die geheimen Herzensempfindungen des Trägers erraten werden sollten. Sowie das A das Wort Amor bedeutete, wurde auch jedem der übrigen Buchstaben ein besonderer Sinn zu Grunde gelegt und für die Deutung derselben der Phantasie der freieste Spielraum gelassen. Daß aber auch hiermit allerhand Mißbrauch getrieben wurde, geht aus einer um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts erschienenen

Kleiderordnung hervor, durch welche das Aufsticken von Buchstaben auf Kleider strengstens verboten wurde.

Gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts war die Mode, nicht allein die Kleidungsstücke und alles, was mit der Tracht in Verbindung stand, wie Gürtel, Handschuhe, Schuhe, Taschen u. a., sondern auch alle möglichen Gerätschaften, wie Schatullen, Kästchen u. dgl. mit Stickereien zu verzieren, eine so allgemeine geworden, daß sich auch häufig die Klosterfrauen veranlaßt sahen, für die weltlichen Bedürfnisse zu arbeiten und sich dadurch wiederholten Verboten aussetzten. Um jene Zeit nun begann die Stickerei ein bestimmtes bürgerliches Gewerbe zu werden, und in die Reihe der Zünfte, welche damals im gewerblichen Leben eine hervorragende Rolle spielten, mit einzutreten. In Paris war damals die Zahl der gewerbsmäßigen Sticker bereits so groß, daß sie vor dem Prevôt ihre Statuten einbrachten und als Innung registriert wurden. Es nahmen 95 Patrone daran teil, darunter befanden sich 82 Stickerinnen und nur 13 Sticker, woraus hervorgeht, daß auch bei der zunftmäßigen Betreibung der Stickerei die Arbeit hauptsächlich den Frauen anheimfiel. Ein Gleiches war auch in Köln der Fall, wo um dieselbe Zeit die Zunft der Bild- und Wappensticker entstand, welche mit der der Maler verbunden war. In alten Ratsbüchern wird ihrer häufig Erwähnung gethan, indessen fällt ihre höchste Blüte weit in das darauffolgende und das fünfzehnte Jahrhundert. Eine eigentümliche Bestimmung der Statuten dieser Innung bestand darin, daß jeder Meister verpflichtet war, ein neues Muster, das er in Anwendung brachte, sofort allen übrigen Meistern zur Benutzung mitzuteilen, vermutlich, damit in der Herstellung der kirchlichen Ornate eine gewisse Übereinstimmung erreicht werden sollte.

Eine lebhafte Unterstützung fand diese gesteigerte Thätigkeit durch die reichen Geschenke an gestickten kirchlichen Gewändern, welche von den Mitgliedern der höheren Geistlichkeit den Kirchen gespendet wurden, eine Sitte, welche bald auch seitens des Adels

und der Patrizier Nachahmung fand und zu einem edlen Wetteifer in der Bestellung der kostbarsten Arbeiten zum Zwecke von Ehrengeschenken Veranlassung gab. (Fig. 54.)

Es ist erklärlich, daß unter so günstigen Bedingungen und so allseitiger Förderung die Stickkunst mit dem Beginn des

Fig. 54.

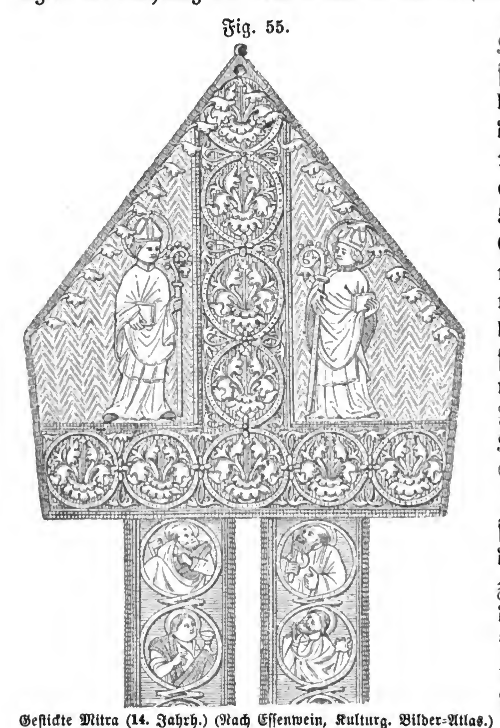


Gestickte Mitra (13. Jahrh.) (Nach L'art pour tous.)

14. Jahrhunderts zu immer größerer Selbständigkeit gelangte und sich nach allen Seiten hin freier entfaltete. Wie schon die vorhin erwähnte, in Köln stattgefundene Vereinigung der Maler und der Sticker zu einer gemeinschaftlichen Innung schließen läßt, treten beide nun in engere Beziehungen zu einander, so daß es dem Sticker als die höchste Aufgabe erscheinen mußte, in seinen Leistungen denen der Malerei, soweit es die ihm zu Gebote

stehenden Mittel gestatteten, möglichst nahe zu kommen. Infolgedessen aber giebt sich in den Kompositionen figürlicher Stickereien eine freiere Bewegung, in den einzelnen Gestalten eine selbständigere Beobachtung der Natur und in den in feinstem Plattstich ausgeführten Köpfen ein entschiedenes Streben nach Ausdruck und Charakteristik zu erkennen. (Fig. 55.) Zu diesem Grade künstlerischer Befreiung gelangt, beschränkte man sich aber nicht mehr darauf, Figuren von Heiligen und Szenen aus der heiligen Geschichte in Nadelarbeit herzustellen, sondern es wurden selbst die Bildnisse bestimmter Personen mit selbständiger Porträtähnlichkeit in Stickarbeit auf Kleidungsstücken, Decken, Kissen und anderen Gegenständen angebracht.

Fig. 55.



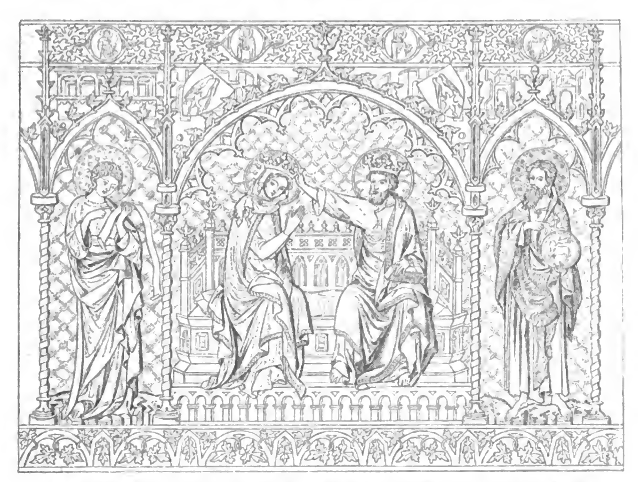
Gestickte Mitra (14. Jahrh.) (Nach Essenwein, Kulturg. Bilder-Atlas.)

Überhaupt tritt von nun an das figürliche Element erheblich in den Vordergrund. Während früher in der dekorativen

Ausstattung durch Stickerei das der Tier- und Pflanzenwelt entnommene Ornament die wichtigste Rolle spielte, war man nunmehr, hauptsächlich bei Decken und Behängen auf eine regelmäßige, den Gesetzen der Symmetrie entsprechende Anordnung der in den Kompositionen verwendeten Figuren bedacht und suchte dieses zunächst durch eine strenge Einteilung und architektonische Umrahmung der einzelnen Gruppen und Gestalten zu erreichen.



Fig. 56.



Gesticktes Antependium (14. Jahrh.) (Nach der Zeitschrift für bildende Kunst.)

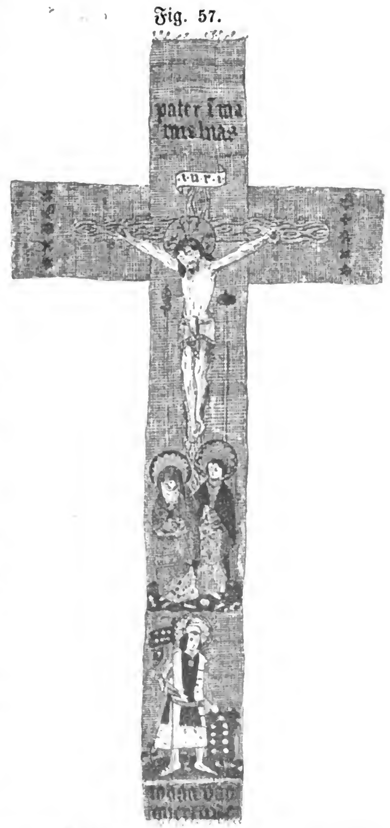
In der damals auf alle Zweige der Kunst ihren Einfluß geltend machenden Entwickelung der gotischen Formen lag es begründet, daß auch in den ornamentalen Kompositionen das konstruktive Element der Architektur zur Herrschaft gelangte und in seiner Eigentümlichkeit in die Erscheinung trat. Als eines der schönsten Beispiele für diese Richtung muß ein in vollendeter Nadelarbeit ausgeführtes, aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts

stammendes Antependium bezeichnet werden, welches im Anfange der fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts in der Stadtkirche zu Pirna unter einer modernen Altarbekleidung entdeckt wurde. (Fig. 56.) Den Mittelpunkt der ganzen Komposition, deren mittleren Teil die beistehende Abbildung zeigt, bildet die Krönung der Maria, zu deren beiden Seiten je fünf Heilige unter Baldachinen stehen, während reich ornamentierte Bandstreifen, deren oberer durch Medaillons mit Bildnissen von Heiligen unterbrochen sind, den Abschluß geben. Die edle Einfachheit der Komposition, die tiefe Empfindung, welche in dem Ausdrucke der einzelnen Köpfe ausgeprägt erscheint, die Weichheit in der Behandlung der Gewänder und die Zierlichkeit der die Umrahmung bildenden Architektur lassen mit voller Gewißheit darauf schließen, daß der Entwurf und die Zeichnung von einem hervorragenden Maler aus dem Ende des 14. Jahrhunderts geliefert wurde. Auf gleicher Stufe aber mit der Erfindung steht auch die technische Ausführung des Werkes, in welcher die Wirkung des Pinsels durch die Nadel nahezu erreicht ist.

Nach der Art der Komposition und der Behandlungsweise in der Ausführung hat das Werk seinen Ursprung einem deutschen Künstler zu verdanken. Hatte ja überhaupt während dem ganzen Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts die Stickerei in den Ländern diesseits der Alpen eine bei weitem sorgsamere Pflege und Ausbildung gefunden, als ihr auf italienischem Boden zu teil geworden war. Es erklärt sich dieses wohl hauptsächlich dadurch, das gerade während jener Zeit die Weberei in Italien einen so hohen Grad der Ausbildung erlangt hatte, daß man vielfach die durch die Weberei auf billigerem Wege ornamentierten Stoffe der kostspieligen Ausschmückung derselben durch Stickereien vorzog. Aus demselben Grunde ist wohl auch von italienischen Nadelarbeiten dieser Zeit in den Schätzen der Kirchen und sonst nur wenig erhalten, während dagegen in Deutschland, wie z. B. im Dome zu Brandenburg, in den Kirchen von Danzig, Halber-

stadt u. a., noch eine große Zahl vorzüglicher Stickereien sich vorfindet. (Fig. 57.)

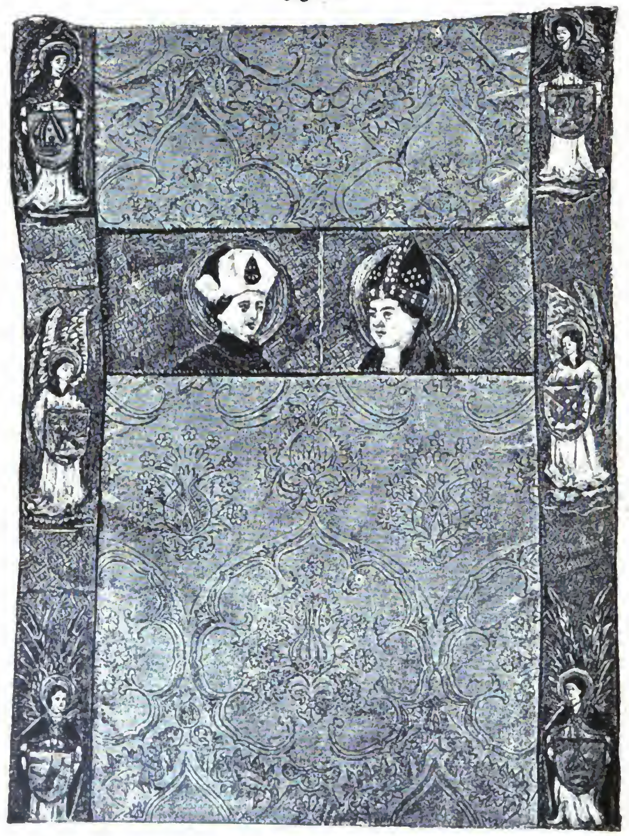
Fig. 57.



Kölnische Stickerei (15. Jahrh.) (Nach Publ. de l'Union centrale.)

Bei dem engen Anschluß, welchen, wie wir gesehen haben, hauptsächlich in Köln die Stickkunst an die Malerei gefunden hatte, erscheint es als eine naturgemäße Folge, daß sich auch dort die Weiterentwickelung der ersteren zunächst vollzog, und dieselbe um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts am Rheine, in Flandern und Burgund ihre höchsten Triumphe feierte. Wie am Niederrhein die Meister der kölnischen Schule, unter ihnen vor allen Meister Stephan Lochner, der Schöpfer des herrlichen Dombildes, ihren Einfluß auf die Abbildung der verschiedensten Künste ausübten, so waren es in Flandern die Meisterwerke eines van Eyck, eines Memling und anderer, welche zu den höchsten Leistungen, auch auf den übrigen Gebieten der Kunst anspornten, und vor allem der Stickkunst zu lebhaftester Nacheife-

Fig. 58.



Flämische Stickerei (15. Jahrh.) (Nach Publ. de l'Union centrale.)

rung Veranlassung gaben. (Fig. 58.) Zu diesen, durch den Gang der allgemeinen Kunstentwickelung bedingten Einflüssen gesellte

sich aber auch noch eine mächtige, seitens kunstsinniger Fürsten gegebene Anregung, um die Stickkunst zu einer bis dahin nicht erreichten Höhe emporzuführen.

Zunächst war es Herzog **Philipp der Gute von Burgund**, durch dessen außerordentliche Prachtliebe den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes die vielseitigste Beschäftigung geboten wurde. Durch die fortwährenden Feste, Turniere und Aufzüge, welche seitens des Hofes veranstaltet wurden, sah sich der gesamte Adel zur Entfaltung des höchsten Glanzes gezwungen und die Sucht, mit kostbaren Gewändern und reichstem Schmucke aller Art zu prunken, mußte bald den äußersten Höhepunkt erreichen. Deshalb fanden damals gleichzeitig die Goldschmiede und Juweliere, die Gießer und Emailleurs, die Gobelinwirker und Weber, sowie auch die Sticker für den Hof die ausgiebigste Beschäftigung und suchten sich, um den hohen an sie gestellten Ansprüchen gerecht zu werden, in der Vorzüglichkeit ihrer Leistungen zu überbieten. So arbeiteten, wie aus den im Archive zu Lille aufbewahrten Rechnungen Herzog Philipps des Guten hervorgeht, allein 200 Goldschmiede für diesen Fürsten und 130 Maler waren ausschließlich damit beschäftigt, sowohl Tafelgemälde, als auch Miniaturmalereien zur Ausschmückung von Handschriften für ihn anzufertigen.

Von der ungeheueren Thätigkeit, welche den Goldarbeitern anheimfiel, zeugt der Ausspruch eines gleichzeitigen Schriftstellers, daß man sich mit Goldschmiedesachen förmlich geharnischt habe. In gleicher Weise waren aber auch die Sticker, denen die reichste künstlerische Ausstattung der Gewänder, der Fahnen, der Pferdedecken u. dgl. oblag, beschäftigt. So erhielt z. B. ein Meister, welchem die Oberleitung der für den Hof auszuführenden Stickarbeiten übertragen war, nach noch vorhandenen Rechnungen im Jahre 1454 die für die damalige Zeit ungeheure Summe von 3000 Goldthalern ausgezahlt.

Das Schönste, das damals und wohl überhaupt durch die Kunst der Nadel geleistet worden, sind die noch heute erhal-

tenen, sogenannten „burgundischen Gewänder“, bestehend in einem Meßornate, welcher für den Orden vom goldenen Vließe ange=

Fig. 59.



Kasula, zu den burgundischen Gewändern gehörig. (Nach einer Photographie.)

fertigt wurde. (Fig. 59.) Wie v. Sacken mitteilt (Mitt. d. k. k. öst. Central=Kommission 1858), ließ der Tradition gemäß Herzog

Philipp der Gute diese Gewänder zum kirchlichen Gebrauche für die Feste des von ihm im J. 1429 gestifteten Ordens vom goldenen Vließe herstellen. Obschon hierüber keine Gewißheit herrscht, so ist doch an den Stoffen selbst die burgundisch-niederländische Abkunft aus der Zeit dieses Herzogs zu erkennen, und müssen dieselben etwa um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in seinen Landen ihre Entstehung erhalten haben. Da der Orden im Jahre 1433 zu Dijon den Beschluß faßte, die Ceremonieenmäntel der verstorbenen Ritter zu verkaufen und von dem Erlöse Ornate und Teppiche für die Ordensfeste anzuschaffen, ein Beschluß, der erst im Jahre 1451 zur Ausführung gelangte, so ist es möglich, daß diese Gewänder ebenfalls zu letzteren gehörten.

Ob bei der Herstellung der burgundischen Gewänder Maler und Sticker in einer Person vereinigt waren, dürfte schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls war, nach der vollendeten Ausführung der Stickerei zu schließen, der, welcher letztere anfertigte, ein solcher Zeichner, daß man ihm wohl auch die Komposition zutrauen dürfte. Bei der Wahl und Zusammenstellung der zahlreichen Figuren war jedenfalls ein Gelehrter der Kirche mit thätig. Der Stil der ganzen Arbeit weist, was den malerischen Charakter betrifft, auf die van Eyckische Schule hin. Das vollständige Ornat besteht aus sechs Gewandstücken, nämlich einer Kasula, zwei Dalmatiken (welche in der Dekorierung gleich gehalten sind) und drei Pluvialien oder Vespermänteln, von denen der eine für den pontifizierenden Priester, die beiden anderen für die assistierenden Prälaten bestimmt sind. Die Gewänder sind sämtlich vollständig mit Figuren bedeckt, so daß nur in der Einfassung der Felder die Grundfläche des Stoffes sichtbar ist. Auf der Kasula befinden sich 39, auf jeder Dalmatika 44 und auf jedem Pluviale 41 Figuren. Die Anordnung der Figuren ist so getroffen, daß auf dem halbkreisförmigen Mantel der obere, an der hinteren Seite des Halses befindliche Mittelpunkt (das Kaputium) von der Hauptfigur eingenommen wird, und sich um diesen, in immer größeren Kreisen die in die Länge ge-

zogenen, unten wegen der konzentrischen Anordnung breiteren Felder mit je einer Figur lagern. Die Felder stehen in der Weise übereinander, daß das Ganze, wenn es vollständig ausgebreitet wird, einem offenen Fächer gleicht. An dem Durchmesser, welchen die beiden Säume des Mantels auf der vorderen Seite vom Kinne herab bilden, ist eine breite Bordüre angebracht, welche mit übereinander stehenden Figuren geschmückt ist.

Den Gegenstand der Darstellung bildet der Himmel mit seinen Engeln und Heiligen, welche in Gruppen geordnet sind. Der Inhalt der auf den drei Mänteln befindlichen Darstellungen bildet ein zusammenhängendes Ganze, und die drei Hauptfiguren, von denen auf jedem eine derselben oben angebracht ist, sind der thronende Christus, Maria und Johannes der Täufer. Unter diesen gruppieren sich in drei kreisförmig geordneten Reihen die Engel und die Heiligen. Die erste Reihe wird von Engeln gebildet, die zweite und dritte von Heiligen, und zwar in der Weise, daß auf dem Mantel mit der Maria sich nur weibliche, auf den beiden anderen dagegen sich nur männliche Gestalten befinden. Um Johannes den Täufer gruppieren sich Mönche und Einsiedler, um Christus dagegen Kaiser und Papst, Könige und Fürsten und eine größere Zahl bevorzugter Heiliger. Auf der Vorder- und Rückseite der Kasula laufen breite Streifen herab, welche oben nach den Schultern hin sich teilend, Kreuze bilden, auf denen die Taufe und die Verklärung Christi dargestellt sind. Der übrige Raum ist in architektonisch ausgefüllte Felder eingeteilt, welche mit Engelsfiguren ausgefüllt sind. Auf den beiden einander gleichen Dalmatiken finden sich keine figürlichen Szenen angebracht, sondern die einzelnen Felder, sowie die Bandstreifen, durch welche die Nähte verdeckt sind, zeigen nur einzelne männliche und weibliche Heiligenfiguren.

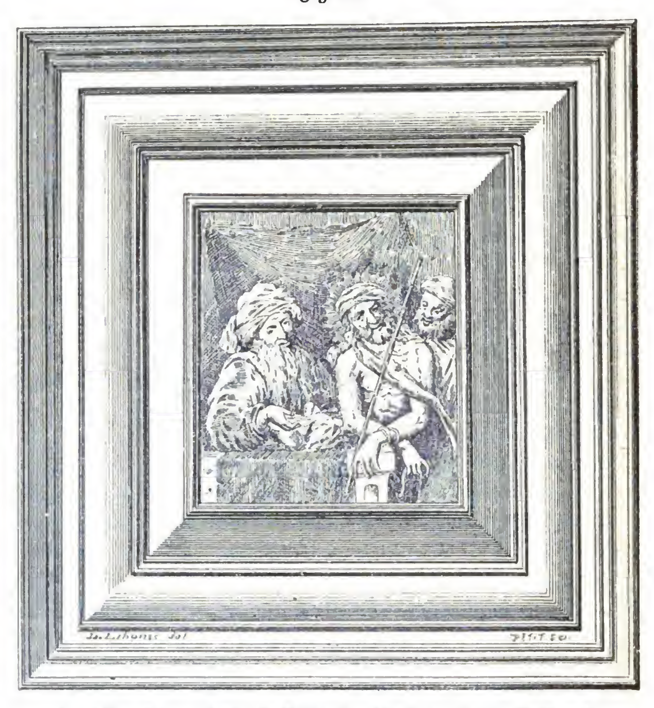
Für die außerordentlich glänzende und reiche, dabei aber zugleich in hohem Grade harmonische Wirkung, welche diese Meisterwerke der Stickerei hervorbringen, ist die Art der bei ihrer Anfertigung angewandten Technik von besonderem Interesse.

Es ist die der sogenannten Stickerei „en or battu“ oder „battuz en or“, wie sie in den alten Inventaren genannt wird. Da sie hauptsächlich in Arras geübt wurde, kann angenommen werden, daß auch diese Gewänder dort ihre Entstehung gefunden haben. Die eben erwähnte Technik bestand darin, daß auf einem Grunde von fester Leinwand durch dicht nebeneinander gelegte und mit Überfangstichen befestigte Goldfäden eine goldene Fläche gebildet wurde, auf welcher dann erst die Seidenstickerei zur Ausführung gelangte. Eine bedeutende Schwierigkeit bot sich dem Sticker hierbei zunächst schon dadurch, daß auf dem von Goldfäden gebildetem Grunde das Auftragen der Komposition in einer reinen Umrißzeichnung kaum möglich war und er sich deshalb jedenfalls vielfach gezwungen sah, nach einem ihm vorliegenden Vorbilde aus freier Hand zu arbeiten. Die Hauptfertigkeit aber bestand darin, und in dieser Richtung hatten die Sticker von Arras die höchste Meisterschaft erlangt, das Übernähen des Goldgrundes mit feinster farbiger Seide in der Weise zu bewerkstelligen, daß je nach dem Erfordernis der zu erreichenden Wirkung das Gold durch die Seide hindurchschimmerte, oder auch, wie z. B. bei allen Fleischteilen, durch letztere vollständig verdeckt wurde. In welcher vollendeten Weise dieses Verfahren hier zur Ausübung gelangt ist, beweist am besten das Ergebnis einer Prüfung dieser Arbeiten, welche früher im k. k. österr. Museum zu Wien durch mehrere, für diesen Zweck besonders eingesetzte Kommissionen vorgenommen wurde. Nachdem die Archäologen nach eingehender Prüfung die burgundischen Gewänder als Werke der Stickerei erklärt hatten, stellte eine Kommission der hervorragendsten Seidenfabrikanten dem die Behauptung entgegen, daß sie, mit Ausnahme der Köpfe und Hände durch Weberei hergestellt seien, da nur auf diesem Wege eine vollkommene Gleichmäßigkeit erreicht werden kann. Indessen kamen sie nach nochmaliger langer Prüfung ebenfalls zu der Ansicht, daß die ganze Arbeit ein Werk der Nadel sei.

Nachdem, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, man in

der Kunst der Stickerei zu einer solchen Vollkommenheit gelangt war, daß die Werke derselben mit denen der Malerei in die Schranken zu treten begannen, verschmähten sie es von da an

Fig. 60.



Französische Stickerei (Ende des 16. Jahrh.) (Nach Publ. de l'Union centrale.)

auch nicht mehr, mit Umgehung der dekorativen Bestimmung, welche ihnen ursprünglich zufiel, mit selbständigen Werken, die auch ihrer Form nach mit der von Tafelbildern übereinstimmten, hervorzutreten. (Fig. 60.) In dieser Richtung entstand zunächst

eine größere Zahl von Altaraufsätzen, deren Mittel- und Flügelbilder nicht, wie bisher, durch Malerei, sondern durch Nadelarbeit hergestellt waren, und hauptsächlich fand dies für die bildliche Ausstattung kleiner Altärchen Anwendung, welche dazu bestimmt waren, auf Reisen mitgeführt zu werden. Zahlreiche derartige Arbeiten wurden unter den Schätzen der Margaretha von Österreich, Karls V. u. a. aufgeführt.

Mit den Meisterwerken, welche zu jener Zeit bis zum Beginne des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden wie in Deutschland, vor allem in Köln durch die bereits erwähnte, nunmehr zur höchsten Blüte gelangte Zunft der Bild- und Wappensticker geschaffen wurden, hatte die Stickerei den äußersten Höhepunkt technischer Thätigkeit erreicht, und es scheint natürlich, daß das Bewußtsein ihrer Leistungsfähigkeit zu mancherlei Verirrungen und Ausschreitungen führen mußte. Hatte sie schon mit der Herstellung selbständiger Bilder in dem Bestreben, sich der Malerei als völlig ebenbürtig zu erweisen, die ihr durch das zur Verfügung stehende Material gesteckten Grenzen überschritten, so war dies in noch bei weitem höherem Grade der Fall, indem sie durch eine übertriebene Ausbildung der Reliefstickerei eine plastische Wirkung zu erreichen bemüht war. Auf den kirchlichen Gewändern und Ausstattungsgegenständen jener Zeit erschienen häufig nicht allein die ornamentalen Verzierungen durch starkes Unterlegen der Stickerei mit Leinwand, Pappe, selbst mit Holz, als Hochrelief gebildet, sondern auch die Figuren sind puppenartig eingestopft, als selbständige Teile hergestellt, und als solche da, wo es die Ausschmückung des betreffenden Gegenstandes verlangte, auf der Fläche des Grundes befestigt.

Durch diese entschiedene Verirrung und das in ihr liegende Verkennen der Aufgabe einer Kunst, welche so bedeutendes zu leisten vermochte, wird der erste Schritt des Niederganges der figürlichen Stickerei bezeichnet, welcher sich im Laufe des 16. Jahrhunderts bereits vollzog. Ein nicht geringer Anteil an letzterem ist aber dem hohen Aufschwunge zuzuschreiben, welchen,

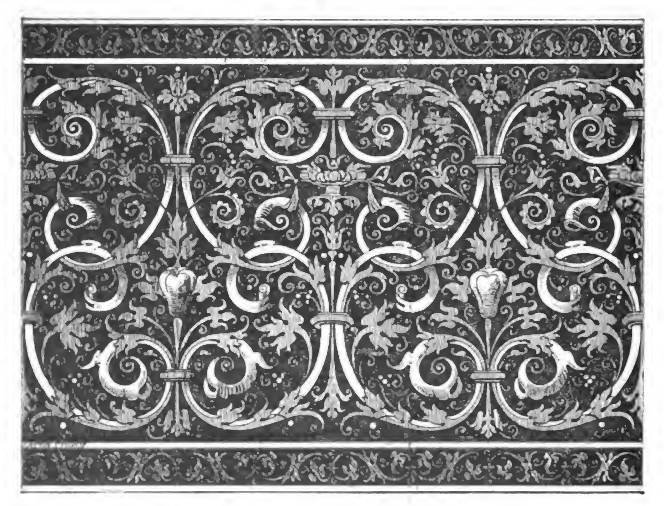
wie wir gesehen haben, mit dem Eintritte der Renaissance die Teppichwirkerei genommen hatte. Die derselben zu Gebote

Fig. 61.



Französische Stickerei (16. Jahrh.) (Nach L'art pour tous.)

Fig 62.



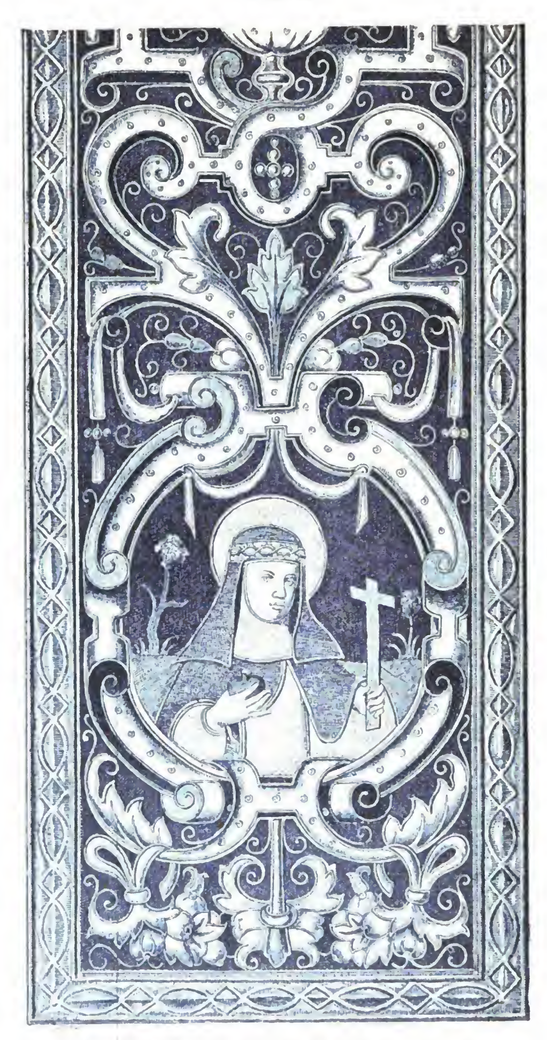
Französische Stickerei (16. Jahrh.) (Nach L'art pour tous.)

stehenden Mittel entsprachen bei weitem mehr den Aufgaben, welche durch die damals zur freiesten Entfaltung und höchsten

Ausbildung gelangten Malerei für tapisserieartige figurale Darstellungen geboten waren, als die auf engere Grenzen beschränkte Handstickerei. So kam es, daß sich letztere sehr bald auf das rein ornamentale Gebiet angewiesen sah, und zwar umsomehr, als sich ihr auf diesem mit der Entwickelung der Renaissance die vielfachste Gelegenheit zur vollen Entfaltung ihrer reichen technischen Mittel darbot. Da aber mit dem Übergange zu den neuen Kunstformen aus den für kirchliche Zwecke bestimmten Arbeiten die alten traditionellen hierarchischen Formen allmählich verschwinden mußten, nahm die Stickkunst während dieser Periode überhaupt einen mehr weltlichen Charakter an. (Fig. 61 u. 62.)

Wo wir von da an in Stickarbeiten für den kirchlichen Gebrauch figürlichen Darstellungen begegnen, sehen wir solche im allgemeinen auf Brustbilder von Heiligen und einzelne Szenen aus der heiligen Geschichte beschränkt, welche, meist als Medaillons behandelt, von einer reichen Ornamentation umgeben sind. (Fig. 63.) In letzterer spielt die wichtigste Rolle das während der Renaissanceperiode in immer neuen Variationen wiederkehrende, mit feinster künstlerischer Empfindung stilisierte Pflanzenmotiv. Auch in diesen Arbeiten behauptet sich die Technik noch auf ihrer Höhe. Nicht selten sind die sämtlichen Figur- und Laubwerkstickereien über dicht nebeneinander liegenden Goldfäden ausgeführt und in der Regel ist die ornamentale Goldstickerei, welche im reichsten Maße auftritt, reliefartig behandelt. Der bis dahin vorherrschend angewendete Plattstich tritt nunmehr in den Hintergrund und an seiner Stelle wird mit Vorliebe die Applikationsstickerei gepflegt. Die reiche Wirkung der auf dem Grunde nebeneinander aufgetragenen farbigen Flächen, deren gleichmäßiger Glanz durch Einfassen mit Goldfäden noch bedeutend gehoben wurde, entsprach vollkommen den Stilbedingungen dieser Zeit. Da in den nördlichen Ländern die Einwirkung der Renaissance um ein Bedeutendes später, als auf italienischem Boden zum Durchbruch gelangte, begegnen wir in Deutschland noch im Beginne des 17. Jahrhunderts den hervorragendsten

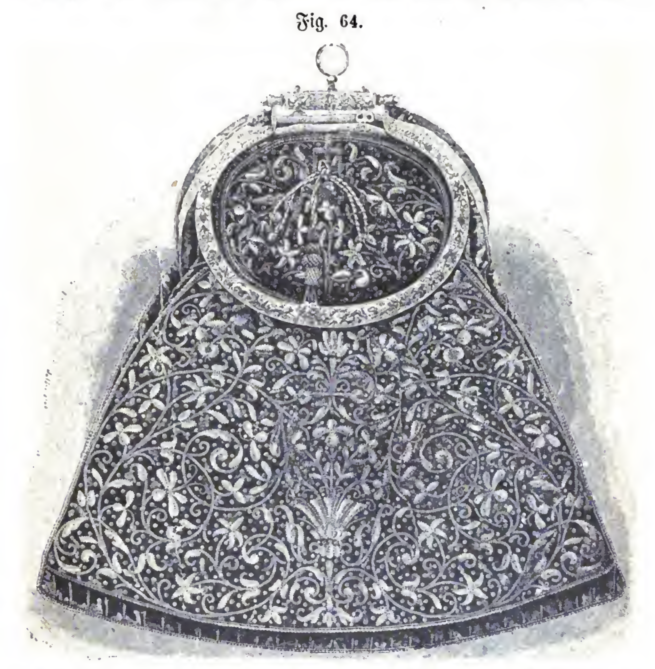
Fig. 63.



Spanische Stickerei (16. Jahrh.) (Nach L'art pour tous.)

Arbeiten dieser Art. Als Beispiele dienen u. a. die noch heute in der „Reichen Kapelle" der königl. Residenz zu München befindlichen Prachtstickereien (s. Dr. Stockbauers Beschreibung der Schätze der „Reichen Kapelle" in der von H. Zekler heraus-

Fig. 64.

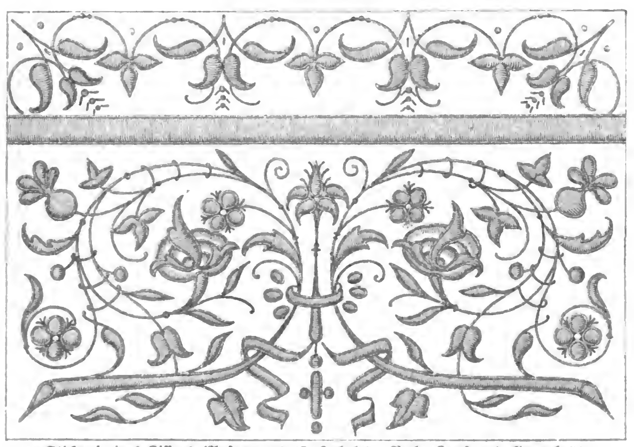


Gestickte Tasche Kurfürst Maximilians I. (Anfang des 17. Jahrh.) (Nach „Kunsthandwerk".)

gegebenen Farbendruck-Publikation). Hier bildet in der Nische des Hochaltars den Hintergrund für eine große Monstranz eine Füllung aus rotem Samt, auf welcher eine reiche Gold- und Silberstickerei in erhabener Arbeit ausgeführt ist, und ebendaselbst sind als Unterlagen für Reliquieen noch zwei, aus rotem

Atlas hergestellte, mit den herrlichsten Stickereien in Gold, Silber und bunter Seide geschmückte Kissen vorhanden. Die an den Fenstern der Kapelle befindlichen Vorhänge aus rotem Seidendamast sind mit einer aus rotem Samt hergestellten Bordüre eingefaßt, welche ebenfalls eine treffliche Applikationsstickerei aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts aufweist. Welche bedeutenden Summen damals an den Höfen der Fürsten für derartige


Fig. 65.



Stickerei eines Kissens (Anfang des 17. Jahrh.) (Nach „Kunst und Gewerbe".)

Arbeiten verausgabt wurden, geht aus den noch vorhandenen Inventaren und Rechnungen hervor. So wurde z. B. unter Kurfürst Maximilian I., welcher eine große Zahl von Stickern in München beschäftigte, einem solchen für eine gelieferte Arbeit der Betrag von 1222 Gulden ausgezahlt.

Von nicht geringerer Bedeutung sind die gleichzeitigen Arbeiten, welche zum Schmucke profaner Gebrauchsgegenstände, zur Verzierung der Tracht und alles dessen, was mit ihr im Zusammenhange stand, angefertigt wurden. Als ein schönes

Beispiel besitzt das bayrische Nationalmuseum in München eine im Auftrage des obengenannten Fürsten gestickte Tasche (Fig. 64),

Fig. 66.



Gestickter Sessel (17. Jahrh.) (Nach Publ. de l'Union centrale.)

und von demselben Meister rührt die Stickerei eines Kissens her, deren Abbildung wir hier mitteilen. (Fig. 65.) Der Grund des=

selben ist roter Atlas, das Muster unterlegte Plattstickerei in farbiger Seide und das Rankenwerk golden. Die kleine Bordüre befindet sich auf der Rückseite des Kissens.

Auch im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts bot sich der Stickerei ein großes Feld der Thätigkeit in der Verzierung der Kleidungsstücke und Ausstattung von Wohn- und Prachträumen durch den mächtigen Einfluß, welchen der Glanz des französischen Hofes, besonders unter Ludwig XIV., weithin ausübte. (Fig. 66.) Die leichteren Stilformen, welche während des 18. Jahrhunderts mit ihren verschiedenen Wandelungen zur Herrschaft gelangten, eigneten sich auch vorzüglich für die Herstellung dekorativen Schmuckes vermittelst der freien Nadelarbeit, und so erwachsen derselben neben der Ausstattung männlicher und weiblicher Gewandstücke, die umfänglichsten Aufgaben in der Ausführung der reichsten Seiden- und Goldstickereien für Decken und Teppiche, Vorhänge und Portièren und für Möbel aller Art, hauptsächlich für die mit allem Glanz und Luxus umgebenen Pracht- und Paradebetten, welche damals eine so bedeutende Rolle spielten. Während der Zeit des Rokoko behauptete die Kunst des Stickens für dekorative Zwecke noch ihr volles Recht. Für die Zwecke der Kirche hatten sie indessen ihre künstlerische Bedeutung bereits vollständig verloren. Und als mit der Ausartung des Stils in die Formen des Barocken die verschiedensten Zweige des Kunstgewerbes ihrem Verfalle entgegengingen, wurde die Stickerei von diesem am frühesten erreicht. Von da an blieb sie fast nur noch eine Spielerei als Lieblingsbeschäftigung der Damen. Auch in ihren Erzeugnissen giebt sich zunächst die antikisierende Richtung der nüchteren Stilformen der Kaiserzeit zu erkennen. Figuren von pompejanischen Vasenbildern wurden aus rötlichem Tuche ausgeschnitten und durch Applikationsstickerei auf schwarzem Grunde befestigt, um für Ofenschirme, für Fußschemel und Kissen verwendet zu werden. Dann aber folgte die Zeit, in der man sich mit Vorliebe des einfachen und bequemen Kreuzstichs bediente, um auf Stramin-

grund durch mechanisches Abzählen der Stiche die stilwidrigsten und oft geschmacklosesten Muster in geistloser Weise zu kopieren.

Der neuesten Zeit erst war es vorbehalten mit dem Beginne der Reform des Kunstgewerbes auch die Stickerei wieder aus ihrem Verfalle emporzuheben. Daß man aber alle Ursache hat, sich der hierin bereits erreichten Resultate zu freuen, beweisen die, an die Muster früherer Jahrhunderte sich anlehnenden meisterhaften Leistungen, welche bisher aus den Ateliers von Giani in Wien, Fräulein Jörres in München, Frau Haas und Frl. Storm in Nürnberg u. a. hervorgegangen sind.

Bei allen bisher besprochenen Stickereien ist die Ausführung der Arbeit auf verschiedenartigem Grunde vermittelst farbiger Fäden aus Wolle und Seide, zugleich mit Verwendung von Gold- und Silberfäden erfolgt. Wie früher erwähnt wurde, bediente man sich nicht selten für die reichsten und kostbarsten Stickereien eines Grundes von starker Leinwand, welche hier indessen nur eine dienende Rolle übernahm und mit der sie vollständig bedeckenden Arbeit durch Aufheften auf reichere Stoffe zum Schmucke derselben verwendet wurde.

Eine besondere Art bildet dagegen die eigentliche Leinenstickerei, bei welcher die mit der Nadel verzierte Fläche sichtbar bleibt und das Wesen der Leinwand zu voller Geltung gelangt. Schon frühzeitig wurden, sowohl für den Kultus als für den täglichen Gebrauch diejenigen Gegenstände, welche einer regelmäßigen wiederholten Reinigung bedurften, aus jenen festen und haltbaren Leinengeweben verfertigt, welche, ohne unter der Anwendung der Wäsche zu leiden, aus dieser wie neu und unverändert hervorgingen. Im Altertume war der Preis der Leinwand noch ein sehr hoher und durch die Seltenheit ihrer Verwendung bedingt. Wie aus den wiederholt erwähnten ägyptischen Funden des Herrn Graf in römischen und griechischen Gräbern aus der Zeit vom 3.—9. Jahrhundert hervorgeht, konnten sich zu jener Zeit den Luxus der Leinwand nur die Reichen gestatten. Die vorhandenen Leinengewebe bilden nur den dritten Teil des ganzen

Fundes und sind so reich bestickt, daß sich hieraus auf die Wohlhabenheit ihrer früheren Besitzer schließen läßt. Diejenigen Gegenstände, deren auf dem Gebiete der Leinenstickerei am frühesten Erwähnung geschieht, waren für den Kultus bestimmt und sind noch Reste derselben unserer Zeit erhalten geblieben. Schon die Juden bedienten sich zur Bedeckung des Opfertisches eines weißen Leinentuches und es ist anzunehmen, das von ihnen die christliche Kirche diesen Gebrauch für den Altar übernommen hat. Die erste dahin gehende Bestimmung, durch welche derselbe zur allgemeinen Einführung kam, soll von Papst Bonifacius III. (607) erlassen worden sein. Indessen bediente man sich des Leintuches zur Bedeckung des Altars wahrscheinlich nur während der heiligen Handlung und vertauschte es nach der Beendigung desselben mit jenen reich gewebten und gestickten Decken, wie sie z. B. die Päpste schon im 8. Jahrhundert vielfach den Kirchen Roms verehrten, damit der Altar nach Beendigung des Gottesdienstes mit ihnen geschmückt werde.

Die frühesten noch vorhandenen Proben kirchlicher Leinenstickerei stammen aus dem 10. Jahrhundert. Sie werden in Reliquienschreinen und Grabstätten gefunden. Von Dr. Bock wird eines Altartuches aus Leinwand Erwähnung gethan, welches sich in einem Reliquienschrein des heiligen Servatius zu Mästricht befand und mit Leoparden ähnlichen, unter Rundbogen stehenden Tiergebilden bestickt war. (Fig. 67.) Nach Mrs. Bury-Paliser soll das Leichentuch des heiligen Cuthbert, welches im 12. Jahrhundert ausgegraben wurde, bereits Proben von durchbrochener Stickerei gezeigt haben. Daß sich das fromme Bestreben, alles, was mit dem heiligen Opfer in Berühung kam, kunstreich zu schmücken, auch auf sämtliche aus Leinen hergestellten Gebrauchsgegenstände erstreckte, ist begreiflich. Hierbei fanden neben den Altardecken, den Kommunion- und Kelchtüchern auch die Lavabotücher eine besondere Berücksichtigung. Sie dienten dem Priester während der heiligen Messe bei dem Offertorium zum Abwaschen der Hände und erhielten ihren Namen von den

Anfangsworten eines bei dieser Abwaschung gesprochenen Gebetes. Im Testamente des Bischofs Rikulf vom Jahre 915 finden sich bereits zwei derartige Handtücher aufgeführt, welche

Fig. 67.



Leinenstickerei (10. Jahrh.) (Nach Bock.)

an ihren beiden Enden mit in Silberfäden gestickten Ornamenten verziert waren.

Da während der romanischen Kunstepoche die Fabrikation von Gebildleinen noch wenig entwickelt war, so bestanden die

Lavabotücher wohl meist aus einer groben, byssusartigen Leinwand, auf welcher die Musterung durch farbige Stickereien, das sogenannte opus alemanicum, hergestellt war. In den Schatzverzeichnissen des Mittelalters wird häufig der Verzierungsweise der kirchlichen Leinenzeugs mit großer Ausführlichkeit und Genauigkeit Erwähnung gethan. Altardecken und Lavabotücher waren entweder auf der ganzen Oberfläche mit Weißstickerei bedeckt, oder sie hatten auf der Außenseite an beiden Enden einen

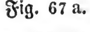
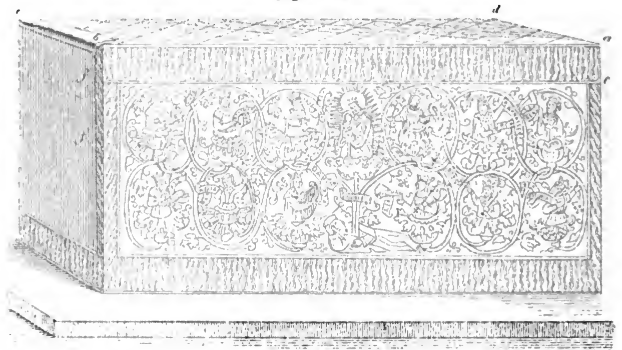


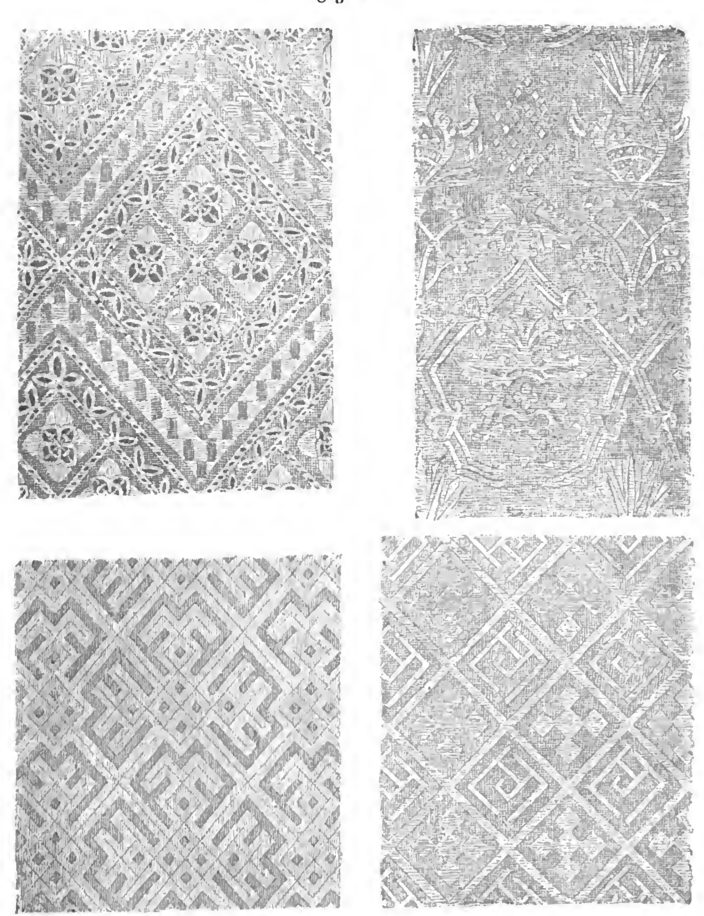
Fig. 67 a.



Leinenstickerei (10. Jahrh.) (Nach Bock.)

in farbiger Seide, Gold und Silber gewirkten oder gestickten Rand, welcher beim Waschen abgetrennt werden konnte. Den Rest eines interessanten, durchbrochen gearbeiteten Handtuches besitzt das k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien. Es stammt aus dem 13. Jahrhundert und zeigt in blauer Farbe Durchbrechungen des Stoffes in antiken Ornamentformen, welche durch ein eigentümliches Zusammenziehen des groben Leinengewebes entstanden sind. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts kommt häufig ein aus quadratischen Mustern bestehendes Leinengebilde in Anwendung und auch das Granatapfelmuster findet sich in den mannigfaltigsten Formen. (Fig. 68.) Daneben treten

Fig. 68.



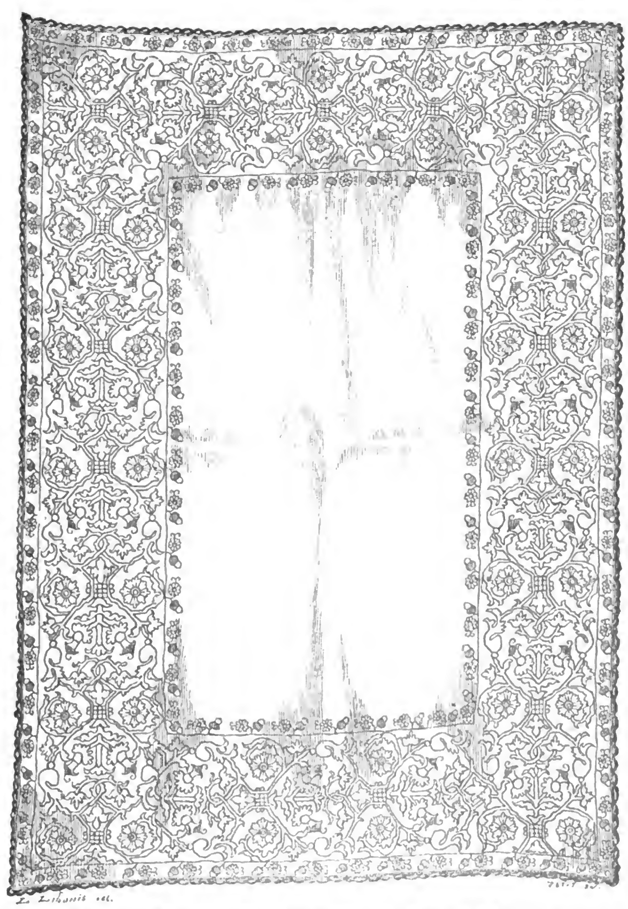
Leinenstickerei (14. Jahrh.) (Nach Bock.)

aber in der Ornamentation auch Tier- und Pflanzenmotive, welche bisweilen mit Inschriften abwechseln, auf. (Fig. 67a.)

Daß im 16. Jahrhundert der Gebrauch des Leinenzeugs für die Kirche und die Ausschmückung derselben eine bedeutende Zunahme erfuhr, geht aus den gleichzeitigen Inventaren hervor. Unter anderen beweisen dies die Verzeichnisse des Schatzes der heiligen Brigida zu Köln von 1541 und die der Sebalduskirche in Nürnberg von 1652, in denen zahlreiche Leinenstickereien an Altardecken u. a. aufgeführt wurden. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts traten in der Gebildwirkerei wie in der Stickerei bereits reichere Musterungen auf, und an die Stelle des in Straminstich ausgeführten farbigen ablösbaren Randes tritt nunmehr häufig die unmittelbar in den Stoff gearbeitete durchbrochene Stickerei. Mit letzterer entwickelt sich gleichzeitig für dieselben Ausstattungszwecke die Filetstickerei, und aus beiden Ornamentationsweisen geht, mit dem point coupé beginnend, die Spitze hervor, welche nunmehr sowohl im kirchlichen als im profanen Leben ihren Einzug hält. Nach dem Ablauf ihrer Herrschaft vollzieht sich, wie schon früher dargethan wurde, ein trauriger Verfall. Die schönen künstlerischen Verzierungen der früheren Epochen wurden durch wertlose Spitzenimitationen, durch Häkelarbeiten und allerhand Flitterwerk verdrängt, bis die neueste Zeit auch auf kirchlichem Gebiete in der Ausstattung des Leinenzeugs eine Regeneration des Geschmackes angebahnt hat.

Zu derselben Zeit wie im kirchlichen, sind ohne Zweifel auch schon im profanen Leben Stickereien zur Verzierung von Leib-, Bett- und Tischwäsche ausgeführt worden, nur sind uns aus einer so frühen Periode bestimmte Nachrichten hierüber nicht erhalten. Im 12. und 13. Jahrhundert wurden kunstreiche Stickereien in farbiger Seide, in Silber und Gold an den Halsausschnitten und Ärmeln der Frauenhemden und den Tischtüchern erwähnt. Ebenso fanden bereits vom frühen Mittelalter an mit farbigen Baumwoll- und Leinenfäden im Kreuz-, Stiel- und Plattstich ausgeführte Stickereien im bürgerlichen Leben zur

Fig. 69.



Italienische Stickerei mit farbiger Seide auf Leinen (16. Jahrh.) (Nach Publ. de l'Union centrale.)

Verzierung von Leinenzeug Verwendung, ein Gebrauch, der in der Zeit vom 15. bis 17. Jahrhundert die allgemeinste Verbreitung erlangte. (Fig. 69.) An den für diese Zwecke verwendeten Mustern ist neben den noch erhaltenen Stickereien ein reiches Material in den sogenannten Modellbüchern des 17. und Stickmusterbüchern des 18. Jahrhunderts vorhanden. Die bekanntesten sind die, welche von dem Nürnberger Kupferstecher und Radierer Hans Sibmacher, in den Jahren 1597, 1601 und 1604 herausgegeben und schon zu seinen Lebzeiten vielfach durch Nachdruck verbreitet wurden. (Fig. 70.) Drei neue Modellbücher veröffentlichte mit teilweiser Benutzung der Sibmacherschen Muster die Tochter des Nürnberger Kunsthändlers Paulus Fürt zwischen den Jahren 1660 und 1680, und ebenfalls in Nürnberg erschienen im Anfange des 18. Jahrhunderts in Christoph Weigels Verlag eine größere Zahl von Stick-, Strick- und Nähbüchlein, welche zum größeren Teile von Frauen (Margaretha Helmin, Margaretha Kraufin u. a.) herausgegeben wurden. Zwei andere Modellbücher sind um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Verlage der Christoph Rieglischen Wittib, Kunst- und Buchladen unter der Veste, in Nürnberg erschienen. Von diesen Mustern zeigen die aus dem 16. Jahrhundert einen strengeren Stil und meist geometrische Formen, während in den späteren in vielfacher Verwendung des Blatt- und Rankenornaments die geschwungene Linie vorherrscht. (Fig. 71.) Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden sie reicher und verlieren an Klarheit; es zeigt sich in ihnen bereits der Beginn des gegen das Ende des Jahrhunderts eintretenden vollständigen Verfalls des Geschmacks.

In unserer Zeit erfolgte die erste verdienstliche Anregung zur Wiederbelebung der Leinenstickerei für die künstlerische Ausstattung von Decken, Handtüchern, Tafeltüchern und sonstigen Wäschgegenständen seitens des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien durch eine neue Herausgabe des Sibmacherschen Stickmusterbuches vom Jahre 1597. Dann aber hat sich um die neue Einführung derselben der Direktor der

Sammlungen des Berliner Kunstgewerbemuseums Dr. Lessing ein hohes Verdienst erworben, indem er die besten alten Muster

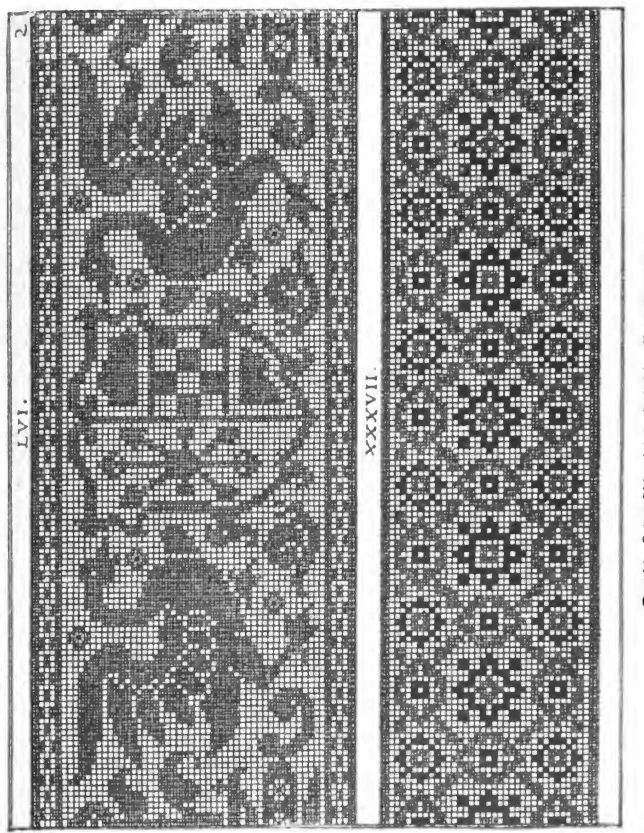


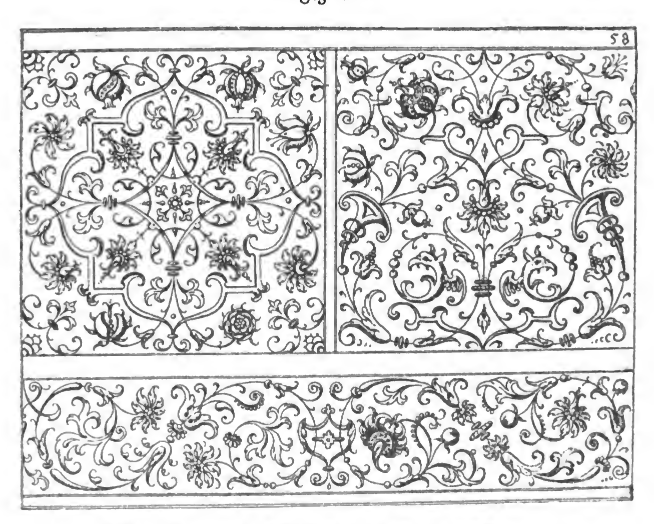
Fig. 70.

Deutsche Leinenstickerei (16. Jahrh.) (Nach Sibmacher.)

sammelte und durch die weit verbreitete, von F. Lipperheide herausgegebene „Modenwelt“ veröffentlichte.

Von da an erwachte wiederum die Freude am farbigen Schmucke des Leinenzeugs und zugleich ging man auch in der Weißstickerei auf die reineren und edleren Formen der früheren

Fig. 71.



Deutsche Leinenstickerei (Anfang des 17. Jahrh.) (Nach Sibmacher.)

Ornamentation zurück. Daß dabei gleichzeitig, hauptsächlich in der feinen Weißstickerei wieder ein hoher Grad der Fertigkeit erreicht worden ist, beweisen die vollendeten Leistungen, denen wir jetzt täglich auf kunstgewerblichen Ausstellungen begegnen. —

IV. Posamentierarbeiten.

Mit den ersten Erzeugnissen der Weberei sind auch die Anfänge der Posamentierarbeiten entstanden. Die Notwendigkeit, den Geweben einen festen Abschluß zu geben und das Ausfasern derselben zu verhindern, veranlaßte das Zusammenfassen und

Verknüpfen der als Enden an den Rändern hervorstehenden Kettenfäden zu einzelnen Bündeln, wodurch die Franse ihre Entstehung fand. Eine weitere Fortbildung derselben führte dann zur Herstellung der Quasten in ihren mannigfaltigen Gestaltungen. Ebenso verdankt auch die Borten- und Tressenwirkerei ihre Entstehung dem Bedürfnis, das Gewebe mit einem festen, glatten Rande abzuschließen, oder bei der Verbindung einzelner Stoffteile die dadurch entstehenden Nähte in schmückender Weise zu verdecken. In den Borten entfaltete sich im Laufe der Zeit eine mannigfaltige, dem Stilcharakter der gleichzeitigen Webereien entsprechende Ornamentation und auch die Franse, namentlich aber die mit ihr in Verbindung stehenden Teile waren einem vielfachen Wechsel der Gestaltung unterworfen. Eine besondere Art der Posamentierarbeit besteht in dem Überspinnen fester Formen von Pappe, Holz und anderem Material mit wollenen und seidenen, Gold- und Silberfäden, z. B. für die Anfertigung von Knöpfen und verschiedenartigen Möbelverzierungen.

Schon im hohen Altertume war der Posamentierarbeit in der Ausstattung der Kleidung eine hervorragende Rolle zugeteilt. In einer 1875 veröffentlichten „Posamenteriestudie" hat J. v. Falke den ästhetischen Wert der Fransen und Quasten beleuchtet und besonders darauf hingewiesen, welche hohe Bedeutung dieselben bereits in der Tracht der alten Assyrer erlangt hatten. Bei ihnen waren die Kleider mit einfachen Fransen, wie mit dichtgereihten Quasten vollständig umzogen, so daß dieselben den Abschluß eines netzartigen Behanges bildeten. Letzteren schlossen sich wieder reich gestickte Bordüren an, mit welchen er sich zu einer überaus prächtigen Ornamentation vereinigte. Auch schräg über den Körper liefen Reihen von Fransen und Quasten, welche ebenso von den Bändern der Kopfbedeckung und vom Gürtel herabfielen. In gleicher Weise war auch das Pferdegeschirr damit ausgestattet.

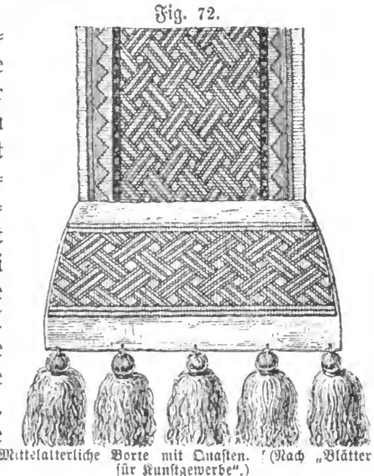
Wie bei den Assyrern findet sich auch bei den übrigen

asiatischen Völkern die Vorliebe für diesen Schmuck. Bei den Juden bestand eine religiöse Vorschrift, nach welcher Quasten von einer bestimmten Form zur Erinnerung an die Gesetzgebung Moses, mit purpurnen Schnüren an den Ecken des Oberkleides angebracht werden mußten. Auch bei den Griechen und Römern wurden Fransen und Quasten, wenn auch in einer der Tracht entsprechenden weniger vorherrschenden Weise verwendet. Im Abendlande fanden die Posamentierarbeiten gleichzeitig mit der Seidenweberei Eingang und Verbreitung. Im Hôtel de Tiraz in Palermo wurden neben den früher erwähnten Prachtgeweben auch Borten gewirkt, welche in ihrer reichen Ausstattung und der Anwendung von Gold- und Silberfäden neben der Seide den Stoffen entsprachen, deren reiche Wirkung sie zu erhöhen bestimmt waren. Das Museum zu Lyon besitzt noch Überreste von Borten aus dem 12. Jahrhundert, deren Entstehung auf byzantinischen oder palermitanischen Ursprung zurückgeführt werden kann.

Zur Zeit der Karolinger bildeten Posamentierarbeiten einen wesentlichen Schmuck der kirchlichen Gewänder, auch bediente man sich damals zur Ausstattung derselben kleiner Glöckchen und Schellen. So wird von einer mit Gold bestickten und mit Glöckchen verzierten Stola berichtet, welche der Erzbischof von Elna (gestorben 915) der Kirche zum Geschenk machte. Auch die Handschuhe, Manipula und sonstige, zum priesterlichen Ornate gehörigen Ausstattungsstücke wurden durch das Mittelalter vielfach mit Quästchen und Troddeln verziert. (Fig. 72 u. 73.)

Seit dem 12. Jahrhundert fanden Borten und Schnüre zur Verzierung der Prachtgewänder häufig Verwendung. Eines der schönsten Beispiele sizilianisch-sarazenischer Herkunft ist noch in dem aus dem 18. Jahrhundert stammenden, zum deutschen Kaiserornat gehörigen Gürtel, vorhanden, dessen Behang mit kostbaren Perlen aufs reichste besetzt ist. Daß aber damals auch schon im bürgerlichen Leben die verschiedenartigsten Posamentierarbeiten in der Kleidung verwendet wurden, beweist die während des

Fig. 72.



Mittelalterliche Borte mit Quasten. (Nach „Blätter für Kunstgewerbe".)

12. Jahrhunderts in Frankreich verbreitete Damenmode der Doppelgürtel, welcher zweimal um die Hüften geschlungen und vorn mit einem Doppelknoten gebunden wurde. Der in Flechtarbeit hergestellte, mit Knöpfchen und allerlei Zieraten besetzte breitere Gürtel endete in kunstvoll geflochtene, durch Knöpfe mehrfach unterbrochene Schnüre mit Quasten, welche bis auf die Füße herabfielen.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts hielt die Weiterentwickelung in der Anfertigung aller hierher gehörigen Arbeiten mit dem von Italien ausgehenden Aufblühen der Seidenfabrikation gleichen Schritt. Die Posamentierkunst erhob sich von da an zu einem selbständigen Geschäft, aus welchem sich ein einträglicher Industriezweig entwickelte. Ihren Höhepunkt erreichte sie im Laufe des 16. Jahrhunderts während der Renaissance, welche auch auf diesem Gebiete der

Fig. 73.



Mittelalterliche Borte mit Franzen. (Nach „Blätter für Kunstgewerbe".)

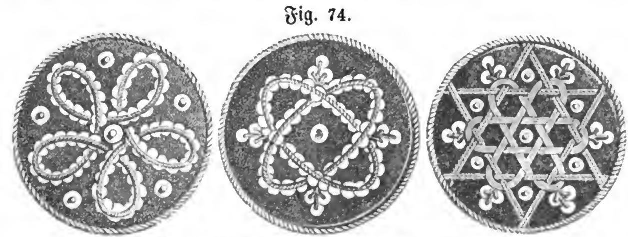
reichsten und glänzendsten Ausstattungsmittel bedurfte. Die Pracht der Kleidung damaliger Zeit, wie sie sich vor allem an den Höfen der Mediceer zu Florenz entfaltete, diente auch hier zur allgemeinen Verbreitung einer Ausschmückung, welche um so willkommener war, als sie den damals bereits gebräuchlichen Spitzenarbeiten nahe verwandt erschien.

Hauptsächlich gewannen um jene Zeit auch in Frankreich die der damaligen Tracht so sehr entsprechenden „Posamentrieen" die allgemeinste Verbreitung. Der Sucht der Edelleute, ihre Kleider mit derartigem reichem und kostbarem Schmucke zu überladen, vermochten schon die unter Franz I. erlassenen Luxusgesetze nicht mehr zu steuern. Unter Heinrich II. bildeten um die Mitte des 16. Jahrhunderts die „passementiers" eine eigene Korporation, erhielten 1558 Statuten vom Könige genehmigt und wählten den heiligen Ludwig zu ihrem Patron. Neben den Borten aus farbiger Seide kamen damals hauptsächlich auch Fransen, Tressen, Galons und Besätze aus Gold und Silber in Aufnahme.

Eine neue Mode, welche um das Jahr 1620 unter Ludwig XIII. von Italien aus Eingang fand, bestand in der Verzierung des Wamses mit kleinen Seidenquästchen, denen dann größere Quasten und reicher Besatz mit Schnuren folgte. Um den Ausschreitungen dieser Mode zu steuern, wurde 1634 ein Edikt erlassen, welches das Tragen von Galons, Fransen u. dgl. untersagte, doch blieb auch dieses ohne wesentlichen Erfolg, denn nach dem Tode Richelieus wurde diesem Luxus in noch höherem Grade gehuldigt. Hauptsächlich nahm die Verwendung von Metallgespinsten der verschiedendsten Art für den Schmuck der Kleidung in solcher Weise zu, daß in der Zirkulation des Silbers sich eine bedeutende Abnahme bemerkbar machte und sich Mazarin dadurch veranlaßt sah, im Jahre 1641 ein Edikt zu erlassen, durch welches das Tragen von Metallposamentrieen verboten wurde. Ludwig XIV. nahm die Verwendung derselben ausschließlich für sich, seine Familie und den königlichen Hof in Anspruch. Im

Jahre 1644 wurde dann das Tragen der Galons von neuem unter der Bedingung gestattet, daß dieselben die Breite eines Fingers nicht überschritten. Im Anfange des 18. Jahrhunderts verschwinden allmählich die goldenen und silbernen Tressen an der Kleidung und werden nur noch für Uniformen und Livreeen verwendet. Eine große Mannigfaltigkeit zeigt sich dagegen in den aus farbiger Seide, mit gleichzeitiger Verwendung von Metallfäden hergestellten Posamentrieen des 18. Jahrhunderts. Unter ihnen sind hauptsächlich die über Holzformen gesponnenen Knöpfe, welche in der Farbenzusammenstellung und den Mustern den auf

Fig. 74.



Knöpfe (18. Jahrh.) (Nach „Kunsthandwerk".)

den Kleidungsstücken angebrachten Stickereien entsprechen mußten, beachtenswert. (Fig. 74.)

Zur Ausstattung der Möbel fand die Posamentrie seit dem Beginn der Renaissance, zugleich mit der Einführung der Polsterung an Stelle der früher gebräuchlichen beweglichen Bedeckungen und Behänge der Sitze, Verwendung. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts liefern zahlreiche Beispiele für die große Mannigfaltigkeit, welche sich von da an in den Mustern und Formen der Borten und Quasten entwickelte. (Fig. 75 u. 76.) Während des 17. und 18. Jahrhunderts, zur Zeit der reichen Wandbekleidungen und der Paradebetten mit Betthimmeln und Baldachinen fanden Fransen, Quasten und Schnüre in verschwenderischester Weise Verwendung und die Meister dieses Faches überboten sich in der kunstvollen Herstellung solcher Arbeiten.

Mit dem Eintritt der Kaiserzeit verschwanden an den Möbeln die dem nüchternen antikisierenden Stile jener Periode in keiner Weise entsprechenden Posamentrieen gänzlich und sind erst in neuerer Zeit wieder in Aufnahme gekommen. Den modernen Posamentierarbeiten kann, soweit sie in Verbindung mit Möbeln, Portieren, Gardinen u. dgl. bei Ausstattung von Wohnungen und Prachträumen Verwendung finden, mit Recht in vielen Fällen der Vorwurf gemacht werden, daß sie die ihnen durch die Stilgesetze gezogenen Grenzen überschreiten. Die durch den Drechsler in Holz hergestellten, vielfach übertriebenen Formen, welche mit Wolle oder Seide übersponnen, den Kern der Posamentrieen bilden, stehen in den meisten Fällen in schroffem Gegensatze zur Weichheit und Geschmeidigkeit des sie umgebenden Materials und beeinträchtigen dadurch die Wirkung, welche durch die Eigenschaften desselben bedingt ist.

Fig. 75.

Quaste nach Holbein (16. Jahrh.) (Nach „Blatter für Kunstgewerbe".)

Fig. 76.

Quaste nach Holbein (16. Jahrh.) (Nach „Blätter für Kunstgewerbe".)

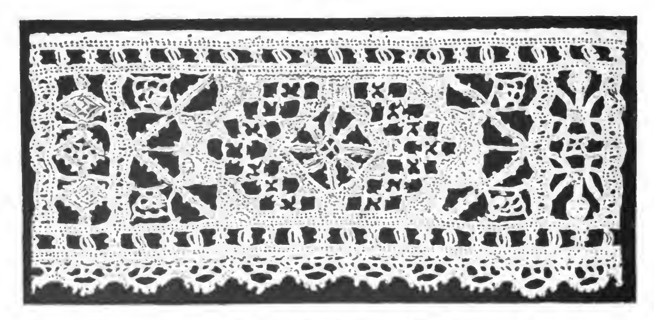
V. Spitzen.

Nach ihrer Herstellungsweise lassen sich die Spitzen in zwei verschiedene Arten trennen, von denen die eine mit Hilfe der Nadel, die andere vermittelst der Klöppel angefertigt wird Erstere kann als eine Weiterentwickelung der Weißstickerei, letztere als eine solche der Posamentierarbeit bezeichnet werden. Die Grenze zwischen Weißstickerei und Spitze ist, da die Nadelspitze die Fertigkeit in der Technik des Stickens in höchster Vollendung erfordert, schwer zu bestimmen. Am nächsten kommen wir wohl der Grenze zwischen beiden, wenn wir als Weißstickereien diejenigen Arbeiten bezeichnen, bei welcher der Grundstoff, in welchen gearbeitet wird, unverletzt bleibt, als die Anfänge der Spitzenarbeit dagegen diejenigen, bei welchen durch Ausziehen von Webefäden im Grundstoff Lücken entstehen, die dann durch Hohlnaht begrenzt und durch allerhand Stiche stellenweise wieder ausgefüllt werden.

Da man aber gleichzeitig die zerfaserten Enden des Gewebes in zierlicher Knüpfarbeit miteinander verband und dadurch der äußere Rand desselben ausgezackt oder ausgezahnt wurde, entstand die Bezeichnung „Zähnchen“ oder „dentelles“, welche auch dann im Sprachgebrauche beibehalten wurde, nachdem es längst in Übung gekommen war, ganze Flächen in Spitzenarbeit herzustellen. Den ersten Vorläufer der Spitze bildete die ausgeschnittene Stickerei oder point coupé (Fig. 77), worunter man anfangs wohl nur eine einfache durchbrochene Arbeit auf Leinwand, d. h. eine solche, bei welcher das Muster aus der Leinwandfläche herausgeschnitten und mit Knopflochstich eingefaßt wurde, verstand. Eine spätere, um vieles mühsamere Art des point coupé bestand darin, daß ein mit feinem Battist unterlegter Filetgrund auf einen Rahmen gespannt und das Muster nach einer vorliegenden Zeichnung mit der Nadel hergestellt wurde. Nach Vollendung desselben wurde alles Überflüssige an Grund durch Hinwegschneiden entfernt, woher die Bezeichnung

„ausgeschnittene Stickerei" entstand. Als point coupé wird außerdem auch die italienische „Reticella" (Netzspitze, von rete, das Netz) (Fig. 78), eine eigentliche Spitzenarbeit, bezeichnet, deren Herstellungsweise von den bisher erwähnten völlig verschieden war. In einen aus festen Leinenstreifen gebildeten Rahmen wurde eine Unterlage von ausgezogenen Leinenfäden eingefügt und zur Erleichterung der Arbeit beides auf Pergament befestigt. Über diese Grundfläche werden dann, je nach der herzustellenden Zeichnung, horizontale und vertikale Fäden

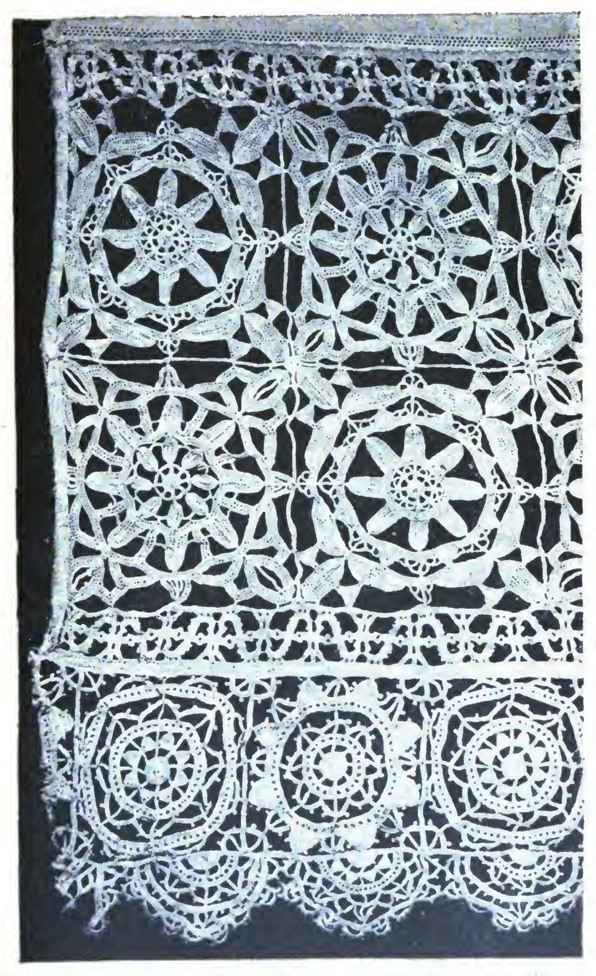
Fig. 77.



Point coupé. (Nach „Kunst und Gewerbe".

gespannt, und durch Verbindung der letzteren unter sich und mit den Fäden des Grundes vermittelst des Knopfloch- und Flachstiches die vorgeschriebenen Muster ausgeführt. Im Anfange bestanden diese nur aus geometrischen Figuren, doch schritt man auch bald zur Herstellung pflanzlicher und figuraler Motive mit Beibehaltung des quadratischen Hauptgerippes. So erscheinen in den, dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörenden Reticellas Löwen, Adler, Greife, auch menschliche Figuren in Jagdszenen u. dgl; Grotesken und Phantasiegebilder der verschiedensten Art. Die Freiheit des Entwurfes aber geht endlich soweit, daß auch die letzten Überreste des geometrischen Grundschemas fallen und

Fig. 78.



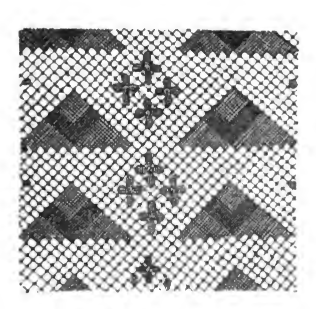
Reticella. (Nach Spitzen-Album des k. k. öst. Museums.)

die Zeichnung nur noch aus frei geformten Gebilden besteht, welche durch Berührung einzelner Stellen des Konturs oder durch Stäbchen miteinander verbunden sind.

Die Filetstickerei (guipure oder „Lacis“, wie sie in alten Musterbüchern genannt wird, das schon im Mittelalter bekannte opus filetorum oder opus araneum) bildet ebenfalls einen Übergang zur Spitze und ist eine auf Netzgrund ausgeführte Nadelarbeit, welche mit Abzählung der Stiche hergestellt wurde. (Fig. 79, 80 u. 81.) Sie fand meistens Verwendung zur Verzierung von Altardecken, Vorhängen u. s. w.; und zeigte in ältester Zeit hauptsächlich groteske Tiergestalten und geometrische Figuren als Muster.

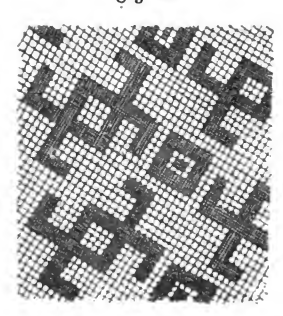
Endlich ist noch die Ausziehspitze (punto tirato, point tiré), eine durch ausgezogene Leinwandfäden hergestellte und geflochtene Arbeit zu erwähnen, welche in ihrer Herstellungsweise mit den ersten Posamentierarbeiten, aus denen sich, wie schon bemerkt wurde, ohne Zweifel die Klöppelspitze entwickelt hat, im wesentlichen übereinstimmt. (Fig. 82.) Die Technik des Klöppelns ist in ihrem Prinzipe eine sehr einfache und besteht in der mehr oder weniger großen Übung der Arbeiterin im Hin- und Herwerfen der Klöppel, wodurch das die Spitze bildende Flechtwerk hergestellt wird. Zunächst ist hierzu ein viereckiges oder rundes, festgepolstertes Kissen erforderlich, welches die Arbeiterin auf ihre Kniee legt. (Fig. 83.) Ein Pergament, auf welchem das herzustellende Muster durch Nadelstiche bezeichnet ist, wird auf dem Kissen befestigt. In diese Stiche werden Stecknadeln eingelassen, welche, in dem Polster feststehend, mit ihrem oberen Teile aus demselben hervorragend und die Zahl der Maschen bestimmen. Die Fäden werden auf kleine, kegelförmige, oben in eine Spule auslaufende Holzstäbe, die Klöppel, gewickelt, und wird dann durch rasches Kreuzen und Drehen derselben der Spitzengrund erzeugt. Das Muster aber wird ausgeführt, indem man den für den Netzgrund bestimmten gleichstarken Fäden einen etwas stärkeren hinzufügt, welcher den Umrissen der vor-

Fig. 79.



Lacis (13. Jahrh.) (Nach Mrs. Bury-Palliser, The history of lace.)

Fig. 80.



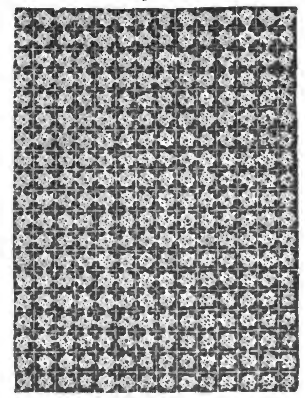
Lacis (14. Jahrh.) (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Fig. 81.

Lacis nach Vinciolo. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)



Fig. 82.



Punto tirato. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Fig. 83.



Klöpplerin nach einem Gemälde von Mieris. (Nach J. Seguin, La dentelle.)

geschriebenen Zeichnung folgt. Die geklöppelten Spitzen teilen sich in solche, bei denen der Grund und das Muster zugleich verfertigt werden und in solche, bei denen die besonders geklöppelten einzelnen Teile des Musters auf dem selbständig hergestellten Grunde befestigt sind. In der heutigen Fabrikation sind bei allen Spitzen, welche aus einzelnen Teilen zusammengesetzt werden, verschiedene Hände beschäftigt, und es giebt in diesem Falle besondere Arbeiterinnen für den Grund und für die als Muster zu verwendenden Blumen und sonstigen Einzelheiten. Das ganze, auf Pergament gezeichnete Muster wird in diese einzelnen Stücke zerschnitten und an die Arbeiterinnen verteilt, und das Zusammensetzen der Spitze fällt der geschicktesten Hand anheim.

Die Entstehung der mit der Nadel gearbeiteten Spitze fällt, ebenso

wie die der Klöppelspitze, in eine verhältnismäßig späte Zeit. In Italien wird die Spitze zuerst im Jahre 1469 genannt und in einem Dokumente vom Jahre 1493 findet schon die Klöppelspitze Erwähnung. In den Archiven der Stadt Mailand wird ein in der Familie Sforza Visconti vollzogener Teilungsakt aufbewahrt, welcher die ausführliche Beschreibung einer Damengarderobe des 15. Jahrhunderts enthält, und deshalb von besonderer Wichtigkeit ist, weil in ihm zugleich alle zu jener Zeit gebräuchlichen Handarbeiten, als: Weißstickereien, Nadelspitzen, Klöppelspitzen u. s. w. aufgeführt werden, deren in den Musterbüchern erst im 16. Jahrhundert Erwähnung geschieht. Daß die Spitze schon am Ende des 15. Jahrhunderts in Italien vielfach in Gebrauch war, beweisen Gemälde der damaligen Zeit, auf denen man sie als Schmuck der Kleidung verwendet sieht. — Von den italienischen Städten, welche sich der Spitzenfabrikation bemächtigten, nimmt Venedig die erste Stelle ein. Gleichzeitig verfertigte man aber auch in Mailand, Genua, Florenz, Neapel und anderen Städten leinene, seidene, sowie mit Gold- und Silberfäden durchzogene Nadel- und Klöppelspitzen, mit denen ein bedeutender Exporthandel nach anderen europäischen Ländern getrieben wurde.

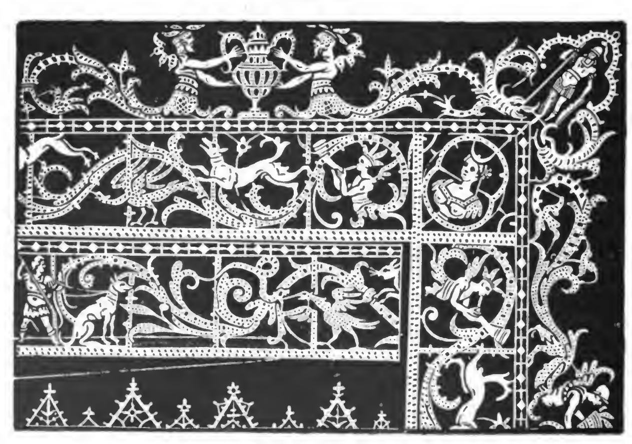
Der älteste italienische Name, welcher für die Bezeichnung von Spitzen in Urkunden und von den Schriftstellern gebraucht wird, ist „tarnete“ oder „trina“, welches Einfassung oder Umsäumung bedeutet und also darauf hinweist, daß die Spitze zunächst als Garnierung, wohl zuerst an Frauenkleidern, Verwendung gefunden hat. Die etwas später vorkommende Bezeichnung „merli“, „merletti“ deutet auf die reihenartige Zusammensetzung der Muster hin, denn da das Wort mit „Mauerzinne“, „Zacke“ zu übersetzen ist, so erscheint durch den Begriff desselben eine Reihenfolge bedingt.

Der Ursprung der ältesten venetianischen Spitzen wird, wie Mrs. Bury-Palisser in ihrem Werke „the history of lace“ mitteilt, auf eine schöne Sage zurückgeführt. Nach derselben soll ein junger Matrose seiner Geliebten in einer besonders schönen

Gattung von Korallen, welche bei den Italienern merletti di mare heißt, das Muster für eine Handarbeit mitgebracht, und diese nach derselben die erste Spitze angefertigt haben.

Zahlreiche, schon früh erschienene Musterbücher liefern den Beweis, daß in Venedig die Spitzenarbeit nicht nur den niederen Ständen anheimfiel, sondern vielmehr eine Lieblingsbeschäftigung der Damen in den höchsten Gesellschaftskreisen bildete. So er-

Fig. 84.



Aus Cesare Vecellios Musterbuch. (Nach A. Ilg.)

schien im Jahre 1529 ein von Nicolo d'Aristotile detto Zoppino herausgegebenes Werk mit Abbildungen reicher Muster, aus welchem, wie in der Vorrede gesagt ist, „die zarten Fräulein und andere Damen von Adel alle jene Zierlichkeiten und lobwürdige Werke lernen können, die eine geschickte Frau mit der Nadel in der Hand herstellen mag, mit ihren Zirkelschlägen und Messungen.“

Das im Jahre 1597 erschienene Musterbuch von Cesare Vecellio (Fig. 84), einem Verwandten Tizians, von welchem

in neuerer Zeit wieder ein Abdruck genau in der Weise des Originales hergestellt worden ist, führt den Titel „Krone der adeligen und tugendhaften Frauen", und ein anderes, hauptsächlich für Arbeiten in point coupé bestimmtes Musterbuch, welches von dem Venetianer Federigo de Vinciolo auf Veranlassung der Katharina von Medici herausgegeben wurde, enthält in der zweiten Auflage vom Jahre 1623 eine Widmung an die Königin Anna, eine geborene österreichische Prinzessin, in welcher dieselbe mit den Worten angeredet wird: „Was dieses Buch enthält, ist die Erfindung einer Göttin und die Unterhaltung einer Königin; Sie sind ebenso Königin aller Fertigkeiten, als Königin zweier Reiche." Der Titel des Buches lautet: „Die einzigen und neuen Entwürfe und Arbeiten in Weißzeug, Patronen und alle Sorten point coupé, lacis u. a. zu fertigen. Neuersonnen zu Nutzen und Ergötzung der vornehmen Damen und Fräuleins und anderer edler Geister, welche Liebhaber einer solchen Kunst sind."

Die Erzeugnisse der point coupé (punto tagliato), für welche in diesem Werk eine größere Zahl vortrefflicher Vorlagen geboten sind, zeichnen sich, trotz einer gewissen Gleichmäßigkeit, welche durch häufige Wiederholung derselben und ähnlichen Muster hervortritt, doch durch hohe künstlerische Schönheit und stilvolle Zeichnung aus, und können als ein charakteristisches Merkmal des malerischen Kostüms der Renaissanceperiode bezeichnet werden.

Bei weitem kunstvoller in der Herstellung und deshalb auch um vieles reicher und kostbarer ist die sogenannte venetianische Reliefspitze, in deren Anfertigung sich verschiedene Arten der bisher erwähnten Techniken vereinigt finden. (Fig. 85.) Wenn der point coupé durchgängig eine geometrische Konstruktion als Grundlage seiner Zeichnung wahrnehmen läßt, so entfaltet sich in der Reliefspitze das, hauptsächlich aus Blumen und Blättern bestehende Ornament in ungebundener Freiheit, vereinigt sich aber stets zu einem malerischen Ganzen. Die Ränder der Blüten

Fig. 85.



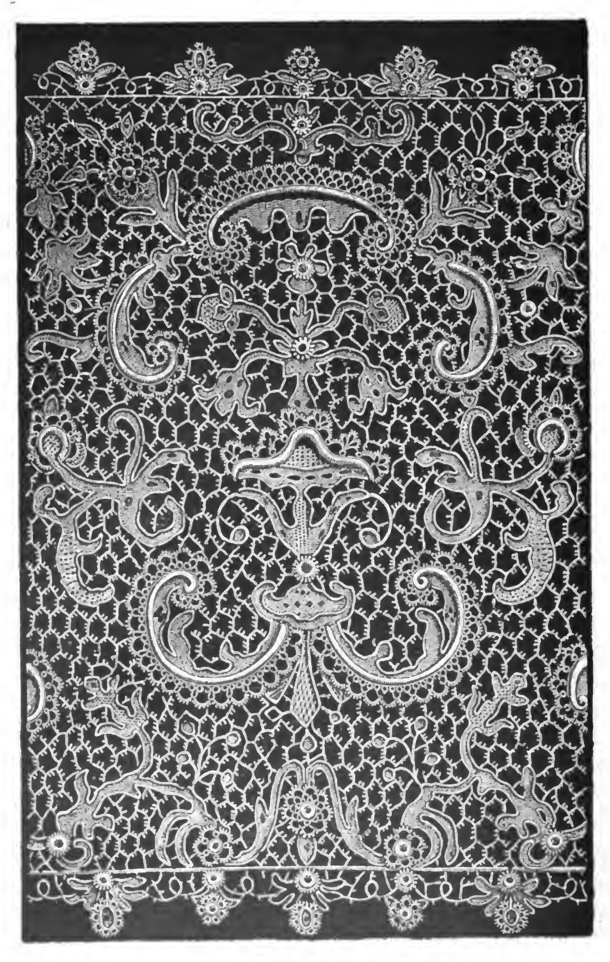
Venetianer Reliefspitze. (Nach Helbing.)

und Blätter sind hier erhaben gestaltet, die Innenflächen des Blumenwerks von zahllosen kleinen, höchst zierlich gearbeiteten und mit feinstem Spitzenstich ausgefüllten Lücken bedeckt und die äußeren Umfassungslinien mit tausenden von kleinen strahlenförmigen Ansätzen, den sogenannten picots oder Dornen (punti a spina) besetzt. In gleicher Weise finden sich diese an den die größeren Teile des Musters verbindenden, scheinbar einen Netzgrund bildenden Stäbchen. Bisweilen erscheinen einzelne Teile des Ornaments so plastisch erhaben, daß sie als völliges Relief sich darstellen, und da diese erhabenen Stellen mit kleinen Würmchen einige Ähnlichkeit zeigen, hat diese Art der Spitze den Namen „punto dei vermicelli“ erhalten. Die vollendetste Leistung bietet der „point de rose“, bei welchem das Relief der Blumen weniger stark hervortritt, an Feinheit und Leichtigkeit aber das Höchste erreicht ist, was die Nadel zu leisten vermag. (Fig. 86.)

Eine Abart der Reliefspitze ist der „point de Venise“ des siebzehnten Jahrhunderts, bei welchem sich das Muster in vollständige Unregelmäßigkeit verliert und nicht selten auch mit Figuren von Menschen und Tieren vermischt ist. Für die Herstellung dieser Gattung enthält die mannigfaltigsten Vorlagen ein unter dem Titel „le Pompe de Minerva“ erschienenes Musterbuch vom Jahre 1642. (Fig. 87.)

Fast gleichzeitig mit der Spitzenindustrie in Venedig hat sich dieselbe in Genua entwickelt, doch gelangte sie daselbst erst im siebzehnten Jahrhundert zu einer höheren und allgemeineren Bedeutung, denn erst um diese Zeit fand sie in Frankreich und England Eingang; auch wurden die Spitzen nicht nur aus Leinen, sondern auch aus Gold- und Silberfaden und farbiger Seide verfertigt. War es in Venedig die Nadelarbeit, welche in den verschiedenen Arten der Spitze ihre Triumphe feierte, so erfolgte dagegen in Genua die Anfertigung derselben vermittelst der Klöppel. Dabei aber bediente man sich eigentümlicherweise jener älteren venetianischen Muster, deren bei der Besprechung

Fig. 86.



Point de rose. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

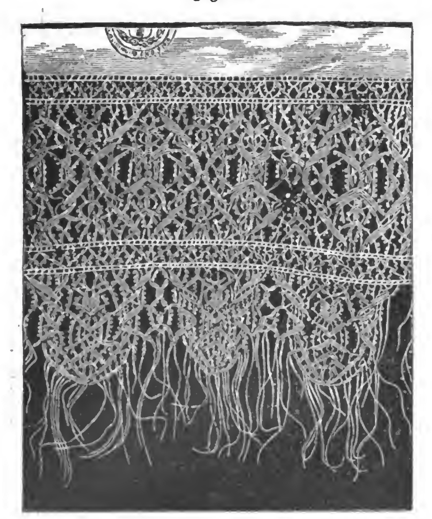
Fig. 87.

Point de Venise. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

der point coupé Erwähnung geschah, jener streng konstruierten Ornamente, deren Bogen und Zacken mit dem Zirkel hergestellt und mit Rosetten und Sternen der mannigfaltigsten Art ausgeführt waren.

Eine eigentümliche Verzierung, welche nicht selten mit der genueser Spitze in Verbindung gebracht wurde, war die sogen. Macramé, eine Art von kunstreich geknüpfter Fransenarbeit, welche den Abschluß der eigentlichen Spitze bildete. (Fig. 88.)

Fig. 88.



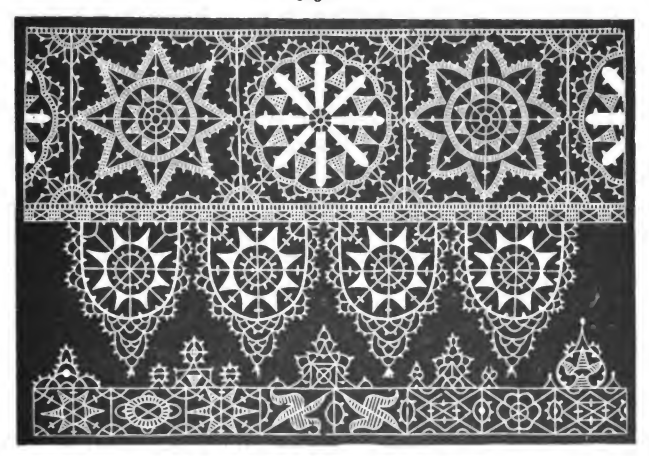
Macramé. (Nach M. Bury-Palliser.)

Die genueser Zacken hatten, wie bereits erwähnt wurde, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine große Verbreitung. Sie paßten vorzüglich zu den glatten Halskragen und Manschetten der damaligen Zeit. Im 18. Jahrhundert verloren sie ihre Bedeutung, spielen aber in neuester Zeit wieder unter dem einfachen Namen Guipurespitzen eine Rolle.

Unter den italienischen Städten waren es außer den beiden genannten hauptsächlich auch Siena (es erschien daselbst im Jahre 1593 unter dem Titel: „Blumen der Nadelarbeit“ ein treffliches Musterbuch von Matteo Florini) (Fig. 89), Padua, Florenz, Ragusa und Rom, wo sich die Spitzenindustrie einer

besonderen Pflege zu erfreuen hatte. Es spricht hierfür eine Reihe aus diesen Städten hervorgegangener Musterbücher des 16. und 17. Jahrhunderts, welche Dr. A. Ilg in seiner „Geschichte und Terminologie der alten Spitzen" nach der 1876 im Wiener Museum für Kunst und Industrie stattgefundenen Ausstellung aufführt. Als ein Meisterwerk wird das einer römischen Dame, Lukrezia Romana, bezeichnet, welches unter dem Titel

Fig. 89.

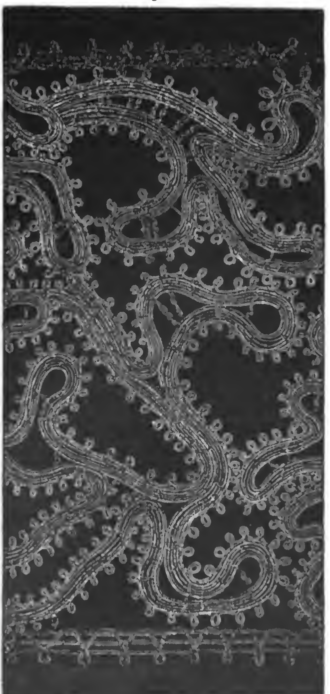


Aus Florinis Musterbuch. (Nach A. Ilg.)

„Edle Ornamentik für jede vornehme Dame, worin enthalten Bavari, Streifen und andere Arbeiten für Leintücher, Querstücke und Sacktücher" erschien. Als Titelverzierung zeigt es die Statue der Minerva, an welche der Bildhauer eben die letzte Hand anlegt, zwischen zwei mit Stickerei beschäftigten Frauen. Von dem berechtigten Selbstbewußtsein dieser Künstlerin geben die unter einzelnen ihrer geistreichen Entwürfe befindlichen Unterschriften, wie z. B.: „Würdig einer Kaiserin" u. a. ein beredtes

Zeugnis. Auch eine andere römische Dame, Elisabetta Catanea Parasole, ließ, nachdem sie bereits früher ein ähnliches Werk herausgegeben, 1616 ein Musterbuch erscheinen, welches den Titel führt: „Theatrum der edlen und kunstreichen Frauen, darin sich mannigfaltige Zeichnungen, neulich erfunden, repräsentiren."

Fig. 90.



Point de Raguse. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Die in Ragusa erzeugten Spitzen, welche unter der Bezeichnung „point de Raguse" eine große Berühmtheit und weite Verbreitung erlangten, zeichneten sich durch die besondere Eigentümlichkeit aus, daß die, sowohl inneren, als äußeren Konturen der in reizenden Verschlingungen ausgeführten durchbrochenen Ornamente mit kleinen Ringelchen besetzt waren. (Fig. 90.)

Wie in Italien, so wurde auch in Spanien die Spitzenfabrikation schon frühzeitig geübt. Den Gebrauch der Klöppel sollen die Spanier von den Niederländern erlernt haben, während ihre Kenntnis der Herstellung der Nadelspitze auf Italien zurückgeführt wird. Es ist anzunehmen, daß schon zur Zeit der Frührenaissance in den spanischen Klöstern Nadelspitzen gearbeitet wurden,

welche aber wohl mehr für den eigenen Gebrauch, als für den Handel bestimmt waren. Der „point d'Espagne", welcher in allen Hofinventaren der Renaissance eine so große Rolle spielt, ist nicht als eine eigentliche Spitze, sondern als eine Art von Posamentierarbeit zu betrachten, bei welcher Gold- und Silberfäden mit bunter Seide zur Verwendung kamen, durch deren Verschlingung man eine höchst malerische Wirkung erreichte, die durch die häufige Anwendung von Mustern maurischen Stils noch erhöht wurde. Da dieser Industriezweig in früherer Zeit hauptsächlich in den Händen der Juden lag, machte sich, nach der wiederholten Vertreibung derselben jedesmal ein empfindlicher Mangel an solchen, für kirchliche Zwecke besonders gesuchten Arbeiten bemerkbar. Unter den spanischen Städten waren es hauptsächlich Barcelona, Valencia und Sevilla, welche in dieser Fabrikation sich hohen Ruhm erwarben, während in einzelnen, an der Seeküste gelegenen Dörfern ausschließlich schwarze und weiße Seidenspitzen, sogenannte Blonden, verfertigt wurden.

Nach einer Mitteilung Swinburnes, welcher Spanien im Jahre 1775 besuchte, wurde damals daselbst von Bäuerinnen eine schwarze Klöppelspitze verfertigt, für deren gröbste Sorte Aloëfäden Verwendung fanden. Er fügt hinzu, daß mit diesen Spitzen in Barcelona ein ausgebreiteter Handel getrieben wurde,

Einen hauptsächlichen Gegenstand der Herstellung bildete die nationale Mantilla, ein, ebenso wie der Schleier, für die Spanierin unentbehrliches Garderobestück.

Im Anfang des 17. Jahrhunderts fing man in Frankreich an, den point d'Espagne, die mit Verwendung von farbiger Seide hergestellte Gold- und Silberspitze, zu verfertigen. Ein Hugenot, namens Simon Chatelain hatte die Fabrikation daselbst eingeführt und zum Dank für diesen der Industrie geleisteten Dienst schützte ihn Colbert gegen die Verfolgungen, welchen seine Glaubensgenossen ausgesetzt waren. Er starb, nachdem er sich ein großes Vermögen erworben, im Jahre 1675.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts scheint die Spitzen-

fabrikation in Spanien in Verfall gekommen zu sein, denn die wiederholte Wegnahme von Schiffen, welche französische Spitzen dorthin brachten, spricht dafür, daß der nötige Bedarf vom Auslande bezogen wurde. Im Jahre 1745 erbeutete Kapitän Carr das französische Kriegsschiff l'Aigle, welches Ballen mit Spitzen von hohem Werte an Bord hatte, und in demselben Jahre wurden von Marseille nach Kadix Spitzen im Werte von Millionen exportiert. Daß in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts diese Industrie in Spanien einen neuen Aufschwung genommen, haben die auf der internationalen Ausstellung in London 1862 vorhandenen Arbeiten bewiesen. Unter ihnen befand sich eine in höchster Vollendung hergestellte Mantilla aus weißer Blonde, auf deren zartem Grunde das Muster als eine von Liebesgöttern getragene Blumenguirlande ausgeführt war.

In Portugal wurde, und zwar ausschließlich von Nonnen, eine zu ihrer Zeit berühmte Art von Nadelspitzen mit Verwendung von Aloëfäden hergestellt. In Lissabon gründete nach dem Erdbeben von 1755 der Marquis de Pombal eine große Spitzenmanufaktur, welche unter seiner Leitung eine bedeutende Ausdehnung erlangte. Seit dem Anfange dieses Jahrhunderts hat die Fabrikation daselbst bedeutend abgenommen. Die moderne portugiesische Spitze, welche im wesentlichen der spanischen ähnlich ist, wird hauptsächlich nach Südamerika ausgeführt. Eine in Malta hergestellte war durch die außerordentliche Feinheit ihres Fadens und ihre eigentümliche, spinnartige Dünne und Leichtigkeit schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts berühmt.

Obschon mit Bestimmtheit angenommen werden darf, daß in Griechenland die Spitzen schon früher bekannt waren, finden sie daselbst doch vor dem 17. Jahrhundert keine Erwähnung. Ohne Zweifel sind schon frühzeitig griechische Fabrikate durch dalmatinische Händler nach Italien gebracht worden. Auf der Insel Kephalonia blühte eine Zeitlang ein ausgiebiger Handel mit alten in Gräbern gefundenen Spitzen, auch verfiel

der Spekulationsgeist der Bewohner der ionischen Inseln darauf, dieselben nachzuahmen und künstlich geschwärzt zum Verkaufe auszubieten. Auf den Inseln des Archipelagus werden Spitzen aus Aloëfäden und solche aus schwarzer Seide, in Athen und anderen griechischen Städten aus weißer Seide, ausschließlich für den jüdischen Kultus bestimmt, verfertigt.

In der Türkei kam die Spitze erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch, wurde aber bald so beliebt, daß der Sultan ein Verbot gegen das Tragen von Gold- und Silberspitzen erlassen mußte. Noch heute wird in den Harems eine sehr feine seidene Nadelspitze verfertigt, deren Musterung in schwarzem, weißem und farbigem Blumen- und Fruchtwerk besteht; sie kann als die einzige Seidenguipure gelten, welche mit der Nadel hergestellt wird und ist ebenso selten als teuer.

Die günstigste Aufnahme und sorgsamste Pflege fand die Spitzenfabrikation in Belgien, vornehmlich in Flandern, wo sie schon im Laufe des 15. Jahrhunderts auftritt. Über ihr dortiges Vorhandensein vor diesem Zeitraume lassen sich keine bestimmten Beweise erbringen. Einen günstigeren Boden für ihre Entwickelung und Weiterverbreitung hätte dieselbe kaum finden können. Zunächst war das Land für den Anbau des Flachses, aus welchem der überaus feine, für die Anfertigung der Spitze erforderliche Faden gewonnen wird, vorzüglich geeignet, dann aber bemächtigte sich ein intelligentes und rühriges Volk des neuen Industriezweiges und brachte ihn bald auf jene weltberühmte Höhe, auf der er sich dort mit nur kurzen Unterbrechungen bis auf unsere Tage erhalten hat.

Frühzeitige Darstellungen von Spitzen finden sich auf Gemälden des Quintin Messys aus dem Jahre 1495. In Frankreich, England und Deutschland, auch, wie bereits bemerkt wurde, wahrscheinlich in Spanien, wurde das Klöppeln von Flandern aus eingeführt. In den Niederlanden bildete es einen Teil der weiblichen Erziehung, denn schon Karl V. erließ den Befehl, daß in den Klöstern und Schulen darin Unterricht erteilt werden

solle. Noch heute bestehen in Belgien mehr als neunhundert Schulen, welche teils mit Klöstern verbunden, teils Gründungen der Privatmildthätigkeit sind, in denen das Klöppeln gelehrt wird. Mit dem fünften Jahre beginnt bereits die Lehrzeit der kleinen Mädchen, und mit dem zehnten sind sie imstande, ihren Unterhalt selbst zu verdienen.

Für die Herstellung jener unvergleichlichen Arbeiten, welche Brüsseler points, auch Brabanter Spitzen genannt werden, ist die Grundbedingung ein weißer, feiner und völlig gleichmäßig gesponnener Leinenfaden. Der für diesen Zweck gezogene Flachs wird zuerst einer sehr sorgfältigen Bleiche unterworfen, dann aber in Kellern gesponnen, weil eine trockene Luft den Faden spröde macht. In der Herstellung der niederländischen Klöppelspitze (dentelle) ist, ebenso wie bei der Nadelspitze (point), der Grund (le fond) und das Muster (la fleur) streng zu unterscheiden. Der Grund ist meist netzartig, die ihn bildenden Maschen sind in verschiedenen Formen, als vier-, fünf-, sechs- und achteckige, als längliche oder runde gearbeitet und bei einzelnen Spitzen findet sich auch verschiedenartiger Grund angewendet. Außer dem Netzgrund (réseau) war früher auch der Bride-Grund, bei welchem das Muster dadurch gebildet wurde, daß man je eine Anzahl Fäden zu kleinen Bündeln verband, in Gebrauch. Dieser findet sich indessen nur noch bei sehr alten flämischen Spitzen und bei der sogenannten Guipure, einer festen, über Roßhaar oder Pergament gearbeiteten Klöppelspitze, angewendet.

Außer diesen beiden Hauptteilen besteht die Spitze noch aus zahlreichen Einzelheiten, welche durch eine geschmackvolle Zusammenstellung den Hauptreiz derselben ausmachen. Es sind diese zunächst die Blumenfüllungen, welche entweder durch kleine, in Leinwandstich ausgeführte Flächen (le toilé), oder in durchsichtiger Arbeit (le grillé), sowie auch in erhabener Arbeit (le mat) hergestellt werden. Dann aber wird die Schönheit einer Spitze noch durch die abwechselnd angebrachten lichten oder

durchbrochenen Stellen (les jours), oder durch die kleinen in den Grund gearbeiteten Pünktchen (points d'esprit) bedeutend erhöht. Zur Vollendung derselben gehören endlich noch der untere feste Rand, vermittelst dessen sie aufgenäht wird und die zierlichen Spitzenzäckchen (les picots), mit denen sie nach oben abschließt.

Bei den ältesten Points wurde immer Grund und Muster zugleich und mit der Hand gearbeitet, und die Spitze auf einem mit der Zeichnung des Musters versehenen Pergamente ausgeführt. Auch heute noch werden die kostbarsten Points auf diese Weise hergestellt und von einer einzigen Arbeiterin verfertigt. Bei anderen Points werden die mit der Nadel gestickten Blumen vermittelst unsichtbarer Stiche (point de raccroc) auf dem geklöppelten Grunde befestigt, und nicht selten auch geklöppelte Blumen mit eingefügt.

Im allgemeinen war die hier mitgeteilte Art der Anfertigung bei allen niederländischen Spitzen dieselbe, doch treten bald, je nach den verschiedenen Städten in ihrer Gestaltung besondere Eigentümlichkeiten hervor, nach welchen sie sich unterscheiden und zu bestimmten Gruppen vereinigen lassen.

In Brüssel blühte schon im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eine ausgebildete Spitzenindustrie, welche sich im Anfang hauptsächlich auf die Nachahmung italienischer Nadelarbeiten beschränkte. (Fig. 91, 92, 93.) Eine besondere Gattung bildete sich daselbst in dem sogenannten point d'Angleterre aus, welcher zuerst im Jahre 1670 in England als Schmuggelware auftrat. Sein Muster bestand in Blumenzweigen, welche, dem veränderten Geschmacke der verschiedenen Zeitperioden folgend, im Arrangement wie in der Zeichnung wechselten und z. B. während der Rokokozeit mit Vögeln, Schmetterlingen und Käfern belebt waren. Die schönste Gattung zeigt ein wellenförmig verlaufendes Rankenwerk von großen Blättern, welches gleichzeitig mit dem Grunde gearbeitet ist. Diese, am Ende des 17. Jahrhunderts angefertigte Spitze hat in anderen belgischen Städten

Fig. 91.

Alter Brüsseler point. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Fig. 92.



Alter Brüsseler point. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

vielfach Nachahmung gefunden und wurde, obschon in derberer und nicht so sorgfältiger Weise, auch in England hergestellt.

Als ein Fabrikat von großer Zartheit, und deshalb auch als „Sommerspitze" bezeichnet, hat das von Mecheln, die „Malines" Berühmtheit erlangt. Sie tritt als solches erst im siebzehnten Jahrhundert auf, denn vor dieser Zeit wurden auch Fabrikate aus anderen flämischen Städten mit dem gleichen Namen bezeichnet. Ihre Industrie beginnt um 1650 und

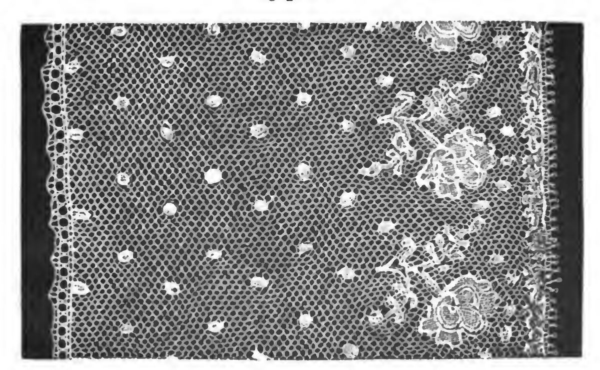
Fig. 93.



Brüsseler point (18. Jahrh.) (Nach Helbings Spitzenalbum.)

erreicht ihre höchste Blüte im Laufe des 18. Jahrhunderts. Die **Malines** (Fig. 94, 95) sind aus einem Stücke gearbeitet und ein kräftiger Konturfaden hebt die Zeichnung von dem, aus achteckigen Zellen und doppeltem Faden gebildeten Grunde (réseau) ab. Das Muster besteht hauptsächlich aus ganz gleichen, meist im Grundriß gesehenen Blumen mit einzelnen Blättchen, die in naher Aneinanderreihung, nicht im Innern, sondern am Rande der Spitze stehen. Der Fond ist meist durch kleine Blättchen,

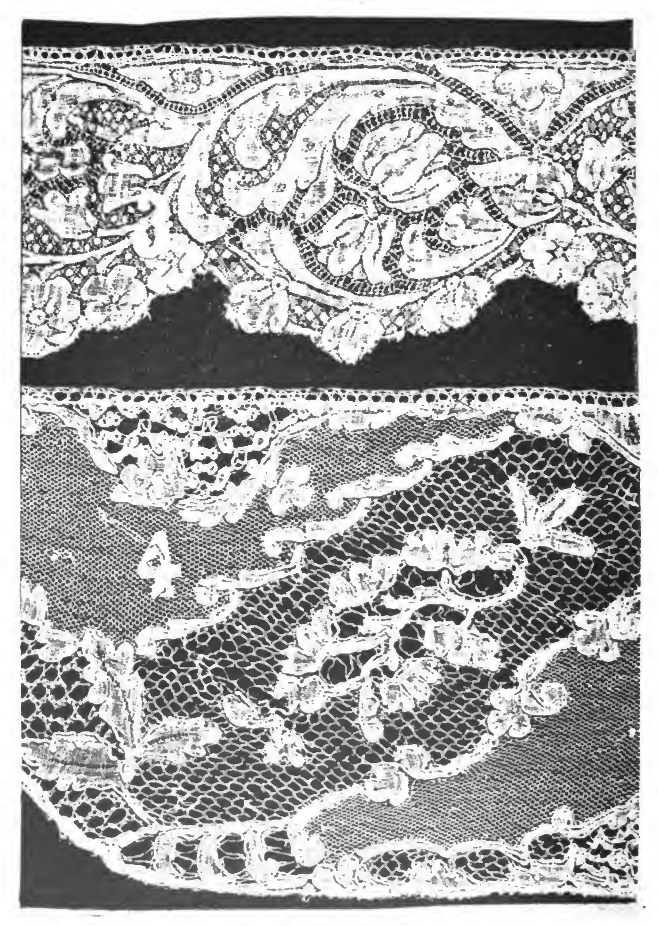
Fig. 94.



Malines.

Pünktchen u. dgl. belebt. Bei einer anderen, noch kostbareren Art der Malines stellt sich, im Gegensatz zu der eben beschriebenen der Konturfaden nicht erhaben aufliegend dar, sondern ist dem Grunde flach eingefügt und die Blümchen sind durch geschweifte Ornamente ersetzt. Der Fond ist bei diesen dicht und nicht als réseau, sondern durch brides zu einem eigentümlichen Muster zusammengesetzt. Als im 18. Jahrhundert der Luxus der feinen Wäsche in der Herrentoilette seinen Höhepunkt erreicht hatte, waren die Malines für die Verzierung derselben die beliebteste Spitze.

Fig. 95.



Malines. (Nach Helbing.)

Wie sehr dieselbe auch in England gesucht war, geht aus der Mitteilung hervor, daß Königin Anna im Jahre 1713 ihrem Hoflieferanten für 83 Ellen Malines 247 Pfund Sterling bezahlte. Auch nach Frankreich wurde sie in großen Mengen eingeführt und daselbst am Hofe mit Vorliebe getragen. Als Napoleon I. zum erstenmale die durchbrochenen gotischen Ornamente der Kathedrale von Antwerpen erblickte, soll er ausgerufen haben: „C'est comme de la dentelle de Malines!“

In späterer Zeit wurde die vorgeschrittene größere Fertigkeit in der Tuchweberei bei Anfertigung der niederländischen Spitzen vielfach benutzt, um den früher geklöppelten réseau durch gewebten zu ersetzen. Auf letzteren wurden die das Muster bildenden geklöppelten Blumen mit feinen Stichen aufgenäht, und noch heute kommen die auf diese Weise hergestellten Spitzen unter der Bezeichnung „Applications de Bruxelles“ in den Handel. Sie sind wegen ihrer Billigkeit gesucht, kommen aber weder an Schönheit, noch an Dauerhaftigkeit denen mit geklöppeltem Grunde gleich. (Fig. 96.)

Fig. 96.



Brüsseler Tüllspitze.

Unter den in Antwerpen hergestellten Fabrikaten verdient die sogenannte „Pöttges-Kante“ (Fig. 97), eine Spitze von ungewöhnlich derbem Faden, wegen ihres eigentümlichen Musters, bestehend in einem, zwischen Pflanzenverschlingungen in bestimmten Zwischenräumen wiederkehrenden Blumentopfe Erwähnung. Sie wurde fast ausschließlich zum Schmuck der Hauben für ältere Frauen verwendet. Für die Anfertigung einer feineren Art von Spitzen am Ende des 16. Jahrhunderts spricht das von Mrs. Palliser mitgeteilte Bildnis einer

Fig. 97.



Pöttges-Kante. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Antwerpener Dame nach einem Stiche von Verbruggen. (Fig. 98.)

In keinem Lande hat die Spitzenindustrie eine so hervorragende Rolle gespielt und in der Entwickelung des Kostümwesens seit dem Beginne der Renaissance eine solche Bedeutung erlangt, als in Frankreich, wo sie schon unter Franz I. von Italien aus Eingang fand. Für letzteres spricht wenigstens ein 1530 zu Paris erschienenes, von Jacques Nyverd herausgegebenes Musterbuch, welches auf 62 Blättern die verschiedensten orientalischen und italienischen Verzierungsentwürfe für Nadelarbeiten enthält. Die lebhafteste Unterstützung fand aber die Weißstickerei und in Verbindung mit ihr die Spitzenfabrikation durch Franzens Sohn Heinrich II., welcher in den sogenannten „Fraises“ (Kalbsgekröse) eine neue Art von Kragen einführte, zu der er sich durch eine an seinem Halse befindliche Narbe veranlaßt sah. Mit der Mode des breiten runden, weißen Kragens, welche bald in solcher Weise ausartete, daß man letzteren mit der Schüssel für den Kopf des enthaupteten Johannes vergleichen konnte, war der Anwendung der Spitze umsomehr ein weites Feld geöffnet, als dieselbe nun auch an anderen Teilen der Kleidung vielfache Verwendung fand.

Fig. 98.

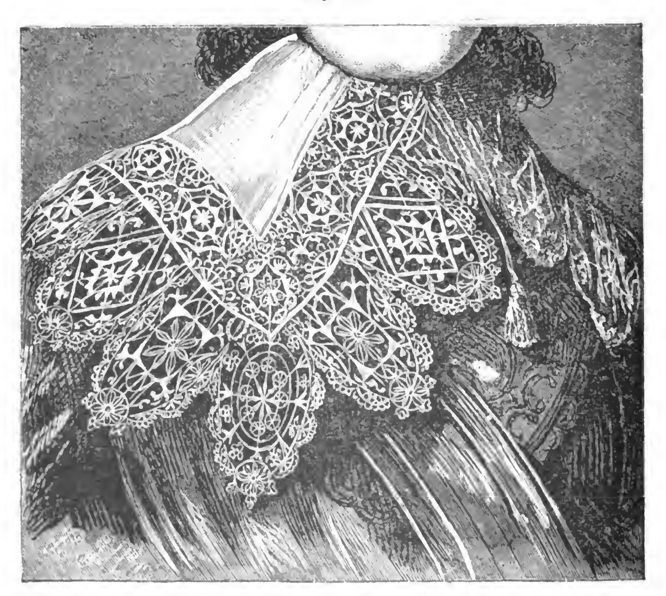


Antwerpener Dame. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Auch Heinrich III. huldigte noch dieser übertriebenen Mode. Als er im Jahre 1579 mit einem solchen Kragen von übermäßiger Breite auf dem Jahrmarkte von St. Germain erschien, wurde er von einer Anzahl Studenten, welche Papier-

kragen von gleicher Größe angelegt hatten, mit dem Zurufe verhöhnt „A la fraise on connait le veau.“ Der König schickte die Missethäter ins Gefängnis, aber diese Mode hatte damit ihr Ende erreicht und die Fraise mußte dem glatten, umgeschlagenen Kragen weichen. (Fig. 99.) Dem Luxus der Spitzen war in-

Fig. 99.



Breiter Spitzenkragen. (Porträt des Cinq-Mars.) (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

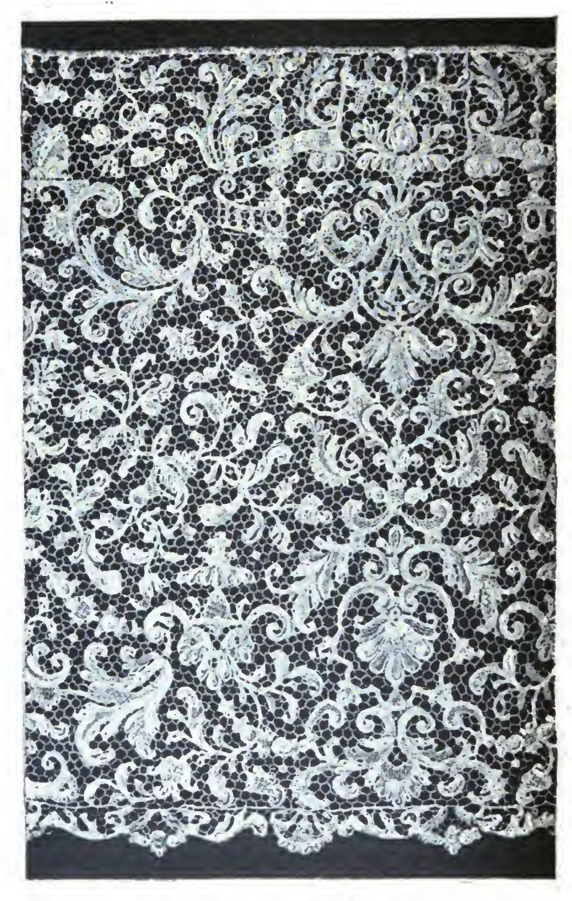
dessen damit in keiner Weise gesteuert und alle Verbote eines übertriebenen Aufwandes, deren in den Jahren von 1549 bis 1583 nicht weniger als 10 erschienen, blieben ohne Erfolg, zumal der Hof in dieser Richtung mit schlechtem Beispiele voranging. Im Jahre 1577 erschien Heinrich III. in Blois mit einem

Anzuge, welcher mit 4000 Ellen der feinsten Goldspitzen ausgestattet war.

Sein Nachfolger Heinrich IV. erließ neue Verbote, von denen eines besonders gegen die Verwendung des echten Goldfadens für Stickereien und Spitzen gerichtet war, ohne daß dadurch in der Hauptsache etwas gebessert worden wäre. Er selbst trug, als er von Ravaillac ermordet wurde, ein mit den feinsten Spitzen besetztes Hemd, welches später in einer Bude des Boulevard zum Verkaufe auslag.

Unter Ludwig XIII. begann bereits die Sucht, in der Verwendung von Spitzen die unsinnigste Verschwendung zu treiben, nicht nur in den höchsten, sondern auch in den bürgerlichen Kreisen zu einer vollständigen Manie auszuarten, welche unter Ludwig XIV. ihren Höhepunkt erreichte. Bis zum Regierungsantritt des letzteren war noch vielfach ausländisches Fabrikat in Gebrauch, und es mußten namentlich außer spanischen Spitzen auch solche aus den Niederlanden zur Deckung des enormen Bedarfes mit beitragen. Als aber Mazarin an die Spitze der Regierung trat und durch Colbert einen mächtigen Einfluß auf die Hebung der damals schwer darniederliegenden französischen Industrie auszuüben begann, wurde vor allem als ein wesentliches Mittel hierfür die Förderung der Spitzenfabrikation ins Auge gefaßt und mit dem Aufwande großer Mittel ins Werk gesetzt. Die ersten, im Jahre 1653 getroffenen Maßregeln bestanden darin, daß strengere Verbote gegen die Einfuhr ausländischer Luxusware erlassen, gleichzeitig aber auf Mazarins Befehl eine große Menge verschiedenartiger Spitzen aus Italien und den Niederlanden bezogen wurden, um für die einheimische Industrie als Muster zur Nachahmung zu dienen. Wenn dieses auch zur Folge hatte, daß im Anfange eine Zeitlang die verschiedenartigsten Moden in den Dessins miteinander abwechselten, so bildete sich doch bald ein eigentümliches, nationales Fabrikat heraus, welches an Feinheit und künstlerischer Vollendung kaum noch übertroffen werden konnte und unter der Bezeichnung des „point de France“ berühmt wurde. (Fig. 100.)

Fig. 100.



Point de France. (Nach Helbing.)

Nachdem die ersten hervorragenden Leistungen dieser Art aus der von Colbert in Schloß Lonray eingerichteten Spitzenschule hervorgegangen waren, wurden im Jahre 1666, auf königlichen Befehl in zahlreichen Städten, in Arras, Rheims, Sedan, Alençon u. a., Spitzenmanufakturen, für welche man geschickte Arbeiterinnen aus Italien kommen ließ, eingerichtet, und mit allen erforderlichen Mitteln ausgestattet. Während nunmehr das neue Fabrikat infolge seiner Schönheit und seines Reizes in allen einheimischen Kreisen eine enthusiastische Aufnahme fand, sorgte Colbert gleichzeitig für eine entsprechende Ausfuhr desselben durch die Einrichtung kaufmännischer Gesellschaften in allen größeren französischen Städten, deren Agenten den Export zu betreiben hatten. Eine nicht geringe Unterstützung fand diese Industrie durch den häufig eintretenden Wechsel in der französischen Mode, welche damals ganz Europa beherrschte. Wurden doch zu jener Zeit, um die Suprematie auf diesem Felde zu behaupten, von Paris aus große Puppen, welche bis in alle Einzelheiten nach der Tagesmode gekleidet waren, in großer Zahl nach Österreich, Italien und England versendet, um als Vorbilder zu dienen, denen selbst in Kriegszeiten der Eintritt in feindliche Länder nicht verwehrt wurde.

Die günstigste Gelegenheit zu reichster Verwendung von Spitzen und Weißstickereien bot zunächst die rasch zu allgemeiner Aufnahme gelangte Mode der „Fontange“, einer Kopftracht der Damen, welche darin bestand, daß das bis dahin frei herabfallende Haar nach aufwärts gestellt und vermittelst einer aus Draht geflochteten, mit weißem Tüll überspannten und mit allerlei Schleifen versehenen hohen Haube zu einer turmartigen Frisur von höchst eigenartiger Gestalt gebildet wurde. Seinen Namen hatte der Kopfputz von der Geliebten des Königs, der Herzogin de Fontanges, die ihn 1630 erfunden haben soll. In der männlichen Tracht aber erlangte eine gleiche Bedeutung die „cravate de Steinkerque“, ein aus Spitzen gebildetes langes Halstuch, welches man tief auf die Brust herabfallen ließ und

zu einem lockeren Knoten zusammenband. (Fig. 101, 102.) Seinen Namen erhielt es von der Schlacht bei Steinkerque (Steenkerk), in welcher es 1692 vom Marschall von Luxemburg zum erstenmale getragen worden war. Der Gebrauch desselben blieb mehrere Jahre hindurch nicht nur in Frankreich, sondern auch in England in Mode.

Fig. 101.



Fontange. Madame de Lude. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Einen bedeutenden Aufwand an Spitzen erforderte auch der unsinnige Luxus, welcher in Ausstattung von Ruhebetten, hauptsächlich während der Regierung Ludwigs XV. getrieben wurde. Als die Tochter dieses Fürsten im Jahre 1739 mit dem Infanten von Spanien vermählt wurde, war die Summe von 625 000 Livres für die Anschaffung von Spitzen zur Ausstattung der Wäsche erforderlich, so daß Kardinal Fleury sich zu der Äußerung veranlaßt sah, er habe geglaubt, daß dies für die Verheiratung aller sieben Prinzessinnen hinreichend sei.

Hatte während der ganzen Regierungszeit Ludwigs XIV.

der point de France ausschließlich seine Herrschaft behauptet, so gelangten unter dessen Nachfolger der point d'Angleterre und die Malines von neuem zur Geltung. Mit dem immer wachsenden Verbrauche steigerte sich das Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit und man kam sogar dahin, daß einzelne Arten von

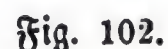


Fig. 102.



Steinkerque. Porträt des großen Dauphin. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Spitzen nur um bestimmte Jahreszeiten getragen werden durften. So wurden z. B. die points d'Alençon und d'Argentan ausschließlich als Winterspitzen erklärt.

Mit dem Regierungsantritt Ludwigs XVI. machte die bis dahin getriebene unsinnige Verschwendung nach einer Seite hin einer größeren Einfachheit Platz. Da Königin Marie Antoinette eine besondere Vorliebe für leichte Stoffe zeigte, unter denen die

durchsichtigen indischen Gewebe hauptsächlich bevorzugt wurden, erschienen nunmehr auf dem Felde der Mode die sogenannten „Fichus", die breiten, über die Schultern herabfallenden Kragen, zur deren Ausstattung man sich an Stelle der reich gemusterten points nur außerordentlich leichter, nach Art der Malines angefertigter Spitze bediente, deren Dessin ausschließlich in kleinen Blümchen, Sternchen und Punkten und einer aus Blättchen ge-


Fig. 103.



Fichu. Porträt der Madame Adelaide de France. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

bildeten Einfassung bestand. (Fig. 103.) Da hiermit aber gleichzeitig die Mode der langen Barbe in Aufnahme kam, blieb den Damen der vornehmen Welt immer noch hinreichende Gelegenheit zu einem übermäßigen Aufwande in den kostbarsten Erzeugnissen der Spitzenkunst, unter denen in jener Zeit die Valenciennes die erste Stelle behaupteten. Auch die hohen Würdenträger der Kirche trugen das ihrige dazu bei, in dieser Richtung den alten Glanz noch aufrecht zu erhalten. So erschien z. B. der Kar-

dinal Rohan bei einer Feierlichkeit in Versailles mit einer Alba aus Spitzen, deren Wert auf 100 000 Livres geschätzt wurde.

Mit dem Eintritte der Revolution und dem damit vorhandenen Niedergange aller Industriezweige hatte auch der der Spitzen sein Ende erreicht. Während eines Zeitraums von zwölf Jahren blieben sämtliche Manufakturen geschlossen und dreißig derselben gingen vollständig ein. Einer neuen Begünstigung hatte sich diese Fabrikation erst unter Napoleon I. zu erfreuen, der die Spitze in die Hoftracht wieder einführte und ihr dadurch zu einem neuen Aufschwunge verhalf. Eine abermalige schwere Krise hatte sie im Jahre 1818 infolge der Erfindung des mit der Maschine gewebten Tülls zu bestehen, eines verhältnismäßig billigen Stoffes, welcher rasch in Mode kam und fünfzehn Jahre hindurch der Spitze eine unbesiegbare Konkurrenz bereitete. Es begann damit schon damals der Kampf zwischen der Hand- und Maschinenarbeit, in welcher letzteren in unseren Tagen auch auf diesem Gebiete fast Unübertreffliches geleistet wird.

Unter den Städten, in welchen in Frankreich die Spitzenmanufaktur hauptsächlich gepflegt wurde, verdient Alençon vor allen genannt zu werden. Die erste Einrichtung wurde daselbst, wie bereits erwähnt, durch Colbert im Schlosse zu Lonray getroffen und die Leitung der Anstalt, welche sich anfangs nur mit der Herstellung von Imitationen italienischer Spitzen beschäftigte, einer Mad. Gilbert übertragen, welche bald durch die Einführung eines völlig neuen Systems der Arbeit sich des glänzendsten Erfolges zu erfreuen hatte. Letzteres bestand darin, daß die Anfertigung jedes einzelnen, noch so kleinen Teils einer Spitze einer besonderen Arbeiterin übertragen wurde und die Zusammensetzung dieser einzelnen Teile zu einem Ganzen dann später erfolgte. Da stets dieselbe Hand dieselben Blättchen, eine andere dieselben Blüten herstellte, eine dritte aber ausschließlich damit beschäftigt war, den in eigentümlicher Weise über ein Roßhaar genähten Rand zu verfertigen und endlich die letzte, darin

ausschließlich Geübte, die Zusammensetzung der einzelnen Teile besorgte, konnten nur durch eine solche Teilung der Arbeit die points d'Alençon zu einer so hohen Stufe der Vollkommenheit gebracht werden. (Fig. 104.) Unter Ludwig XIV. wurden sie als „la reine des dentelles" bezeichnet und für ihren Verbrauch wurden Millionen verausgabt. Ihren Ruhm hat sie indessen bis auf unsere Tage zu behaupten gewußt, denn noch auf der internationalen Ausstellung 1873 in Wien errang den ersten Preis unter allen vorhandenen Spitzenarbeiten ein prachtvolles, in Alençon gefertigtes Kleid, für dessen vorderen Teil und die Volants der Rest einer alten Spitze, welche einst im Besitze der Pompadour gewesen war, als Vorbild gedient hatte. Welchen Zeitaufwand derartige Arbeiten in Anspruch nahmen, ergiebt sich daraus, daß eine, gelegentlich der Vermählung der Kaiserin Eugenie für die Ausstattung derselben in Alençon angefertigte Garnierung im Werte von 22 000 Franken 36 Arbeiterinnen während 16 Monaten ausschließlich beschäftigte.

Fast auf der gleichen Höhe der Alençonspitzen wußten sich bis zum Ausbruche der Revolution die in dem Städtchen Argentan gefertigten zu erhalten, wo schon vor den Colbertschen Unternehmungen eine lebhafte Industrie in diesem Zweige war. (Fig. 105.) Auch sie wurden, wie die von Alençon, als „points de France" bezeichnet. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß bei ihnen im Grunde die brides vorherrschend Verwendung finden und diese mit kleinen, durch einen besonderen Stich hergestellten Knöpfchen (picots, boucliers) besetzt sind. Ihr Muster unterscheidet sich von dem der Alençonspitze wesentlich dadurch, daß sich Blumen und Ranken mit festen Konturen über den ganzen Fond verbreiten und dadurch in der Zeichnung eine größere Wirkung erreicht wird, als es bei der Zartheit der ersteren möglich ist. Im Jahre 1708 war in Argentan ein solcher Niedergang dieser Industrie eingetreten, daß sie, fast am Erlöschen, nur durch die, mit Unterstützung des Staates erfolgte Einführung von 600 Arbeitern erhalten werden konnte. Der

Fig. 104.

Point d'Alençon. (Nach Helbing.)

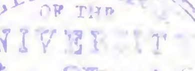


Fig. 105.



Point d'Argentan. (Nach Publ. d. l'Union centrale.

Erfolg dieser Maßregel aber war ein so glänzender, daß im Jahre 1788 die jährliche Produktion daselbst den Wert von 500 000 Franken erreichte. Trotzdem verschwand sie vollständig mit dem Eintritt der Revolution, nach deren Beendigung nur noch die Stickerei in Argentan geübt wurde.

Fig. 106.



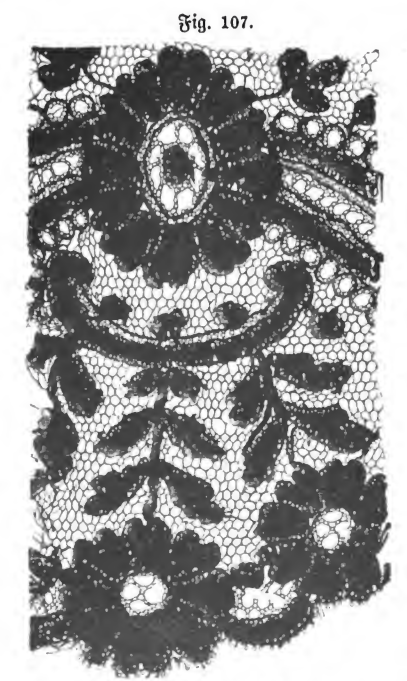
Haube aus der Normandie. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

In der Normandie waren es Caen, Bayeux und Dieppe, wo schon seit dem sechzehnten Jahrhundert, namentlich an den Meeresküsten, von Frauen und Mädchen die Anfertigung der Klöppelspitze lebhaft betrieben wurde. Sie bildete dort einen wesentlichen Teil der in einer turmartigen Haube bestehenden Kopfbedeckung der Bäuerinnen, von welcher ein langer, mit Spitzen besetzter Schleier über den Rücken herabfiel. (Fig. 106.) Eine besondere Art war die deutsche à la Vierge, deren Grund aus unzähligen kleinen Sternchen zusammengesetzt war. Sie wurde hauptsächlich in Dieppe gefertigt und ist später vollständig verloren gegangen.

Auch die Spitzen von Havre waren sehr gesucht. Es bestand daselbst schon frühzeitig eine Industrie, welche von Colbert begünstigt und dadurch zu neuer Blüte gebracht wurde. In

Bayeux beschäftigte man sich vorzugsweise mit der Herstellung des „point de Marly“, eines leichten tüllartigen Stoffes auf dessen quadriertem Grunde das Muster in feiner Weißstickerei ausgeführt wurde. Die Fabrikation dieser Spitze dauerte vom Jahre 1675 bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts, und war sie während dieses Zeitraumes hauptsächlich in Spanien und England, wohin sie in großen Mengen ausgeführt wurde, sehr beliebt. Im Jahre 1877 wurde in Bayeux die Fabrikation der schwarzen und weißen Seidenblonden, welche bis dahin in Caen in unübertrefflicher Weise hergestellt worden waren, von neuem ins Leben gerufen und schnell zu einer solchen Bedeutung gebracht, daß letzteres sich genötigt sah, seine Thätigkeit nach dieser Seite hin aufzugeben. Von da an versah Bayeux nicht nur Spanien, sondern auch Havanna und Mexiko zur Anfertigung von Mantillen und Schleiern mit ungeheuren Mengen dieses Fabrikats. (Fig. 107.) Im Jahre 1785 waren in der Normandie 20000

Fig. 107.



Schwarze Blonde. (Nach Seguin.)

Spitzenarbeiterinnen beschäftigt, deren Zahl bis 1851 auf 60000 stieg, so daß hiernach die Spitzenfabrikation als der eigentliche Erwerbszweig der weiblichen Bevölkerung gelten konnte.

Im französischen Flandern nahmen unter den Spitzen die von Valenciennes die erste Stelle ein. Unter Ludwig XIV. waren sie sehr beliebt, indessen erreichte die Fabrikation ihren Höhepunkt erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Um diese Zeit waren dort 3—4000 Arbeiterinnen beschäftigt. Die vielfache Nachahmung, welche die „Valenciennes“ in anderen französischen Städten fanden, lassen die echten von den unechten nur schwer unterscheiden. Ursprünglich wurden sie wohl als Hausindustrie zum Gebrauche der heimischen Bevölkerung hergestellt, und zwar aus einem ziemlich festen Faden mit einem aus Schlangenwindungen oder stilisierten Pflanzenformen bestehenden Muster. In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, nachdem sie ein bedeutender Handelsartikel geworden waren und in einem feinen niederländischen Spitzenfaden hergestellt wurden, zeigt sich der Grund bedeutend enger und geht dadurch von ihrer früheren klaren Wirkung viel verloren. Hingegen wird die Zeichnung eine bessere, verfällt aber doch sehr häufig durch die Darstellung von Figuren und ganzen Szenen ins Barocke. Die Valenciennes sind stets in einem Stücke gearbeitet und für eine mäßig breite Spitze sind Hunderte von Klöppeln erforderlich. Während ihrer Glanzperiode war die Arbeit eine so meisterhafte, daß sie von der mit der Nadel nur schwer zu unterscheiden war. Unter Ludwig XVI. war sie am Hofe ausschließlich in Gebrauch und auch sonst allgemein in Mode. Sie erhielt den Beinamen die „ewige“, weil sie, wegen ihrer Kostbarkeit gleichwie ein Familienschmuck von der Großmutter auf Tochter und Enkelin vererbt wurde. (Fig. 108.)

In Lille hat nachweislich schon um das Jahr 1582 eine Spitzenindustrie bestanden, denn es wird mitgeteilt, daß die Arbeiterinnen bei festlichen Gelegenheiten ein besonderes Kostüm und eine Kette mit einer silbernen Medaille um den Hals

Fig. 108.



Valenciennes. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

tragen. Die berühmteste unter den dort angefertigten Spitzen war der „point d'esprit“, dessen Muster auf réseau-Grund in sehr zierlichen kleinen Sternchen, Pünktchen und Blumen bestand. Es wurden schwarze und weiße Spitzen hergestellt, welche besonders in England sehr beliebt waren und deshalb in großen Mengen dorthin ausgeführt wurden. Im Jahre 1788 waren in Lille mehr als 16 000 Arbeiterinnen beschäftigt, deren Produktion einen jährlichen Wert von vier Millionen Franken repräsentierte.

In der Auvergne bildet die Stadt le Puy den Mittelpunkt einer schon sehr alten und bedeutenden Spitzenindustrie, deren Anfänge sich bis in das 16. Jahrhundert verfolgen lassen. Es wurden daselbst und werden noch heute die mannigfaltigsten Arten aus den verschiedensten Materialen, aus Seide und Leinen, aus Gold- und Silberfaden, in Schwarz und Weiß, sowie auch in bunten Farben angefertigt. Zur Zeit der höchsten Blüte sollen in Puy und dem dazu gehörigen Departement 125—130 000 Arbeiterinnen beschäftigt gewesen sein. Der fertige Faden wurde durch Zwischenhändler über Rouen und Lyon aus Harlem bezogen. Die Stadt le Puy kaufte hiervon allein für 400 000 Franken jährlich, während der Betrag der fertigen Ware sich auf 1 200 000 Franken belief. Die verschiedenen Arten der teils mit der Nadel, teils auf dem Klöppelkissen angefertigten Spitzen hatten ihre besonderen Namen, wie Ave, Pater, Chapelet u. a. In der neueren Zeit leistete Puy Vorzügliches in der Herstellung einer Nadelspitze nach Art der alten Venetianer Guipure.

Nicht minder wertvolle Fabrikate lieferten die Städte Aurillac und Murat, von denen erstere einen bedeutenden Export nach Spanien hatte. Im Jahre 1688 wurden in Marseille allein für 350 000 Franken Spitzen aus Aurillac und den übrigen Städten der Auvergne gekauft, um nach Spanien geschickt zu werden. Besonders geschätzt waren die nach Art des „point d'Espagne“ aus Gold- und Silberfaden hergestellten Spitzen, bei welchen auch vielfach farbige Seide zur Verwendung

kam. In Murat und den benachbarten kleineren Städten nahm man die Malines und die Brüsseler Spitze als Vorbild, doch erlosch daselbst mit dem Ausbruche der Revolution die Fabrikation fast vollständig und konnte auch später zu keiner Bedeutung mehr gelangen.

In Lothringen bildete der Ort Mirecourt den Mittelpunkt einer bedeutenden Hausindustrie, welche fast alle Frauen auf den benachbarten Dörfern beschäftigte. Auch in Burgund und der Champagne wurden die feinsten Klöppelarbeiten hergestellt. Der „point de Bourgogne“ war schon im 16. Jahrhundert berühmt und gleichzeitig gelangte der „point de Sedan“ durch die Unterstützung, welche der Industrie dieser Stadt durch Colbert zu teil wurde, zu hervorragender Bedeutung. (Fig. 109.)

Schließlich ist unter den französischen Spitzenindustrieen noch derjenigen zu gedenken, welche sich seit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in den Umgebungen von Paris gebildet hatte und als die der Ile de France bezeichnet wird. Zu jener Zeit sollen bereits in den Vorstädten Gisors, Villiers-le-Bel, Montmorency u. a. die Kinder beiderlei Geschlechts von mehr als 10 000 Familien mit Spitzenklöppeln beschäftigt worden sein. In Saint-Denis wurde der „point de Paris“ angefertigt, eine Spitze, welche anfangs nur von geringem Werte war, sich aber später sehr vervollkommnete. Zu derselben Zeit gründete die Herzogin von Longueville, Katharine von Rohan, eine Manufaktur, aus welcher die später so berühmte „Chantilly“ hervorging. Sie ließ Arbeiterinnen aus Dieppe und Havre kommen und richtete auf ihrem Schlosse von Étrepagny eine Spitzenschule ein. Da der Verkauf des Fabrikats durch die Nähe von Paris außerordentlich begünstigt wurde, fand diese Industrie sehr bald in mehr als hundert kleinen, in der Nähe von Chantilly gelegenen Orten Eingang. Ihre vorzüglichste Leistung bestand in der aus schwarzer Seide in unübertrefflicher Zartheit hergestellten Blonde. Ihr Ende erreichte die Fabrikation im Jahre 1793. Da in Chantilly nur für die Reichen und Vornehmen

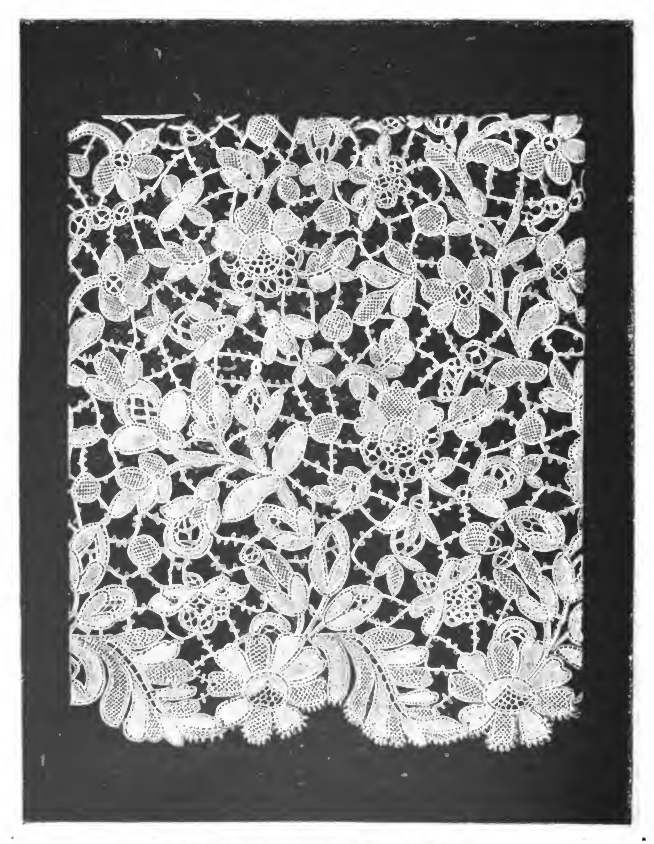
gearbeitet wurde, fielen die Arbeiterinnen der Verfolgung des Pöbels anheim, ja es wurde ein Teil derselben sogar dem Schaffot überliefert. Erst im Jahre 1805 begann dort eine neue Thätigkeit, hauptsächlich in der Anfertigung von weißen Blonden. Im Jahre 1851 zählte Chantilly noch 8—9000 Arbeiterinnen, doch geriet von da an die Fabrikation wieder bedeutend in Abnahme und ist auch heute nicht mehr von so hervorragender Bedeutung wie in früherer Zeit.

Auch in England hatte sich, gleichzeitig wie in Frankreich, eine heimatliche Spitzenindustrie entwickelt und namentlich



Fig. 109. Point de Bourgogne. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

Fig. 110.



Honiton-Spitze. (Nach M. Bury-Palliser.)

in den Grafschaften Buckingham, Bedford, Devon und Dorset festen Fuß gefaßt. Aufgemuntert durch den großen Absatz und

die hohen Preise, welche von der englischen Aristokratie fortwährend für ausländische Spitzen gezahlt wurden, gelang es den englischen Industriellen, teils neu erfundene, teils kunstreich imitierte Spitzen unter dem Namen „dentelles anglaises“ mit Erfolg als Modeartikel auf den Weltmarkt zu bringen. Während die englische Spitze zum größten Teil in Klöppelarbeit besteht, zeichnet sich die unter dem Namen „Honiton“ bekannte dadurch aus, daß sie mit der Nadel hergestellt ist. Ihr Muster besteht in leicht hingeworfenen, naturalistisch gehaltenen Blumen, Zweigen, Knospen und Blättern, welche so nahe aneinander stehen, daß da, wo sie sich nicht selbst berühren, ein kleines Stäbchen, welches meist mit Picots besetzt ist, zur Verbindung zweier Formen hinreicht. (Fig. 110.) Auf die übrigen zahlreichen Arten der während verschiedener Zeitperioden in England angefertigten Spitzen, welche Mrs. Palliser in ihrem erwähnten Werke sehr ausführlich behandelt, näher einzugehen, wäre deshalb ohne Interesse, weil dieselben fast ausschließlich in Nachahmungen der von uns bereits besprochenen französischen und italienischen Erzeugnisse bestehen.

In Dänemark und Schweden wurde schon früh eine sehr dichte und solide Spitze, nach Art der niederländischen Klöppelguipure des 17. Jahrhunderts hergestellt. Die Zeit des Beginns dieser Fabrikation ist kaum zu bestimmen, doch hat sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten. (Fig. 111.) In Rußland endlich hat sich ebenfalls die Anfertigung einer originellen Klöppelspitze als Hausindustrie aus früherer Zeit erhalten, deren Muster durch schlangenartige Windungen, welche durch ihre symmetrische Fortbewegung annähernd die Gestalten von Blumen annehmen, gebildet wird. Sie wird hauptsächlich als Besatz der bunt bestickten Leib- und Hauswäsche verwendet. (Fig. 112.)

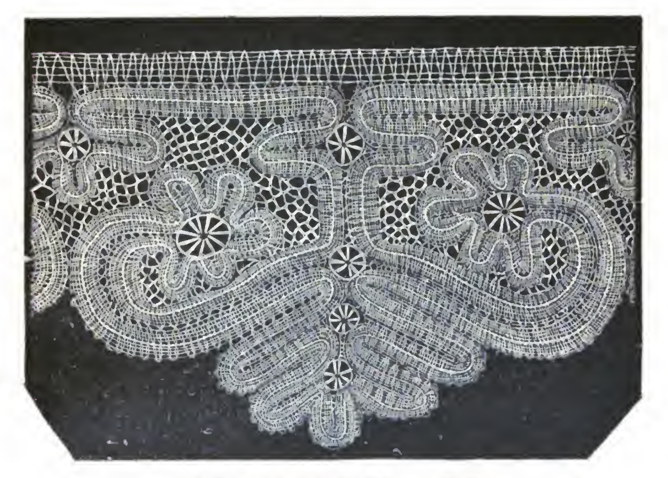
Fragen wir nunmehr, zu welcher Zeit und auf welche Weise die Spitzenindustrie nach Deutschland Eingang gefunden hat, so erscheint die Annahme berechtigt, daß dieselbe bereits im sechzehnten und dann im darauffolgenden Jahrhundert infolge der

Fig. 111.

Dänische Spitze. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

engen Berührung, welche nach Ablauf der spanischen Herrschaft zwischen den flandrischen Provinzen und den übrigen Ländern des deutschen Reiches stattfand, von flandrischen Spitzenmachern in die benachbarten Provinzen des deutschen Reiches übertragen worden sei. Auf diese Weise hat die Industrie ohne Zweifel ihren Weg zunächst nach dem sächsischen und böhmischen Erzgebirge gefunden, wo sie, wie wir sehen werden, alsbald, durch

Fig. 112.



Russische Spitze. (Nach Mrs. Bury-Palliser.)

verschiedene Umstände gefördert, heimisch wurde, während gleichzeitig im Süden, zunächst in Tirol, die italienische Fabrikation ihren Einfluß geltend machte.

Im sächsischen Erzgebirge wird noch heute in Barbara Uttmann, einer geborenen Elterlein aus Nürnberg, die Wohlthäterin des Volkes verehrt, welche daselbst die Spitzenklöppelei, wenn auch nicht eingeführt, so doch zu hoher Blüte gebracht

hat. Sie war geboren 1514 und starb 1575. Auf dem Kirchhofe zu Annaberg ist ihr ein in griechischem Stile ausgeführter Denkstein gesetzt, dessen Inschrift von dem eben Gesagten Kunde giebt. (Fig. 113.) Nach der geschichtlichen Überlieferung soll sie das Klöppeln von einer protestantischen Flamländerin, welche


Fig. 113.



Denkmal der Barbara Uttmann. (Nach M. Bury-Palliser.)

infolge der religiösen Streitigkeiten unter Herzog Alba aus ihrem Vaterlande flüchtete, erlernt haben. Sie habe dann 1561 eine größere Zahl geschickter Arbeiterinnen von Flandern nach Annaberg kommen lassen, und mit deren Hilfe eine Spitzenschule gegründet, in welcher zunächst die in Flandern damals üblichen und im Handel gesuchten Spitzenmuster angefertigt worden seien.

Inwieweit diese Mitteilungen begründet sind, mag dahin-

gestellt sein; aber soviel steht fest, daß von dieser Zeit an die Spitzenindustrie im Erzgebirge eine rasche Verbreitung gewann, und bereits im Anfange des 17. Jahrhunderts mehr als 30 000 Personen beschäftigte. Der Verdienst, welcher jenen Gegenden dadurch zufloß, belief sich jährlich auf mehr als eine Million Thaler. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts erstreckte sich diese Thätigkeit über ein Gebiet von 12 Meilen in Böhmen und Sachsen, und sie wurde nicht nur in den Dörfern und Städten, sondern auch in allen einzelnen Höfen von jungen Leuten beiderlei Geschlechts geübt. Es soll eine Eigentümlichkeit der sächsischen Spitzen gewesen sein, daß man an ihnen erkannt habe, ob ihre Herstellung durch männliche oder weibliche Hände erfolgt sei. Im ersteren Falle seien sie von größerer Solidität, im anderen von bei weitem feinerer technischer Ausführung gewesen. Während des 17. und 18. Jahrhunderts genoß das Fabrikat einen solchen Ruf, daß in England, Schottland und Irland die sächsischen Spitzen nachgeahmt und zu billigeren Preisen auf den Markt gebracht wurden.

Der Mittelpunkt dieser blühenden Gewerbthätigkeit war vor allem Annaberg, doch hatte bald auch Böhmen in ansehnlichem Maße Anteil an demselben. Im Jahre 1666 machte sich in Graslitz der erste Spitzenhändler ansässig, trotzdem aber wurde fast ausschließlich für sächsische Kaufleute gearbeitet. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hob sich auch auf der böhmischen Seite der Handelsgeist der Fabrikanten, und es kamen nunmehr auch böhmische (sogenannte „Neudecker“) Spitzen in den Handel, während alle früher erzeugten unter dem Namen Meißner oder Annaberger verkauft wurden. Da die Klöppelei infolge ihrer Entstehung als Abhilfe gegen die allgemeine, drückende Notlage sich als ein nicht zünftiges, von jedermann betriebenes Gewerbe herangebildet hatte, erwies sich ihre Einordnung unter Innungen und Zünfte als unzulässig, und so wurde diese Industrie durch ein Hofdekret vom Jahre 1766 als freies Gewerbe erklärt, zu welchem auch die Frauen ungehindert

Zutritt haben sollten. Die Meister, welche dabei erwähnt wurden, waren nicht Zunftvorstände, sondern nur die Unternehmer und Verleger des Fabrikats. Von seiten des Staats erfuhr letzteres eine kräftige Unterstützung sowohl durch Einfuhrverbote, als durch Gründung von Fachschulen. Im Jahre 1766 wurden unter Maria Theresia Preise für die vorzüglichsten Leistungen auf diesem Gebiete ausgeschrieben, und bald darauf erfolgte die Gründung einer Spitzenschule in Prag, welche von der Regierung mit 12000 Fl. unterstützt wurde. Indessen ging das Unternehmen nach Verlauf von sechs Jahren wieder ein, weil es nicht in kaufmännischer Weise betrieben wurde.

Während der nun folgenden Zeit traf die böhmische Spitzenindustrie ein harter Schlag durch den siebenjährigen Krieg und das Elend, welches er im Gefolge hatte. Einen neuen Aufschwung nahm sie erst wieder durch die Reformen, welche Joseph II. dem Unterrichts- und Gewerbewesen zu teil werden ließ, so daß am Schlusse des 18. Jahrhunderts in Böhmen wieder 18000 Spitzenklöppler mit einer jährlichen Produktion im Werte von 540000 Fl. beschäftigt waren. Bald aber erwuchsen neue Schwierigkeiten infolge der Erfindung der Maschine, durch welche nunmehr die Maschinenarbeit in eine siegreiche Konkurrenz mit der Handarbeit eintrat und dabei noch außerdem auf den künstlerischen Wert des Produkts einen höchst nachteiligen Einfluß ausübte. Die Muster und selbst das Material wurden immer wertloser, sie verloren an Güte und Schönheit, und die Massenproduktion, die Anwendung des durch Dampf getriebenen Web- und Bobbinetstuhles mußten zum Ruin der Handarbeit führen. Die einfacheren Erzeugnisse wurden durch die Maschine 10 bis 15 Mal billiger geliefert, und vier Bobbinetstühle ersetzten annähernd die Arbeitskraft aller im Erzgebirge beschäftigten Menschen. Da bereits im Jahre 1831 in England 5000 solcher Maschinen in Thätigkeit waren und jährlich ungefähr 30 Millionen Yards Spitzen produzierten, mit welchen der europäische Markt überschwemmt wurde, lassen sich hiernach die traurigen Folgen

ermessen, welche der deutschen Industrie erwachsen mußten. Unter solchen Verhältnissen blieb für letztere nur ein einziger Weg der Rettung übrig, welcher, wie wir sehen werden, auch mit Erfolg betreten worden ist, nämlich der, die Spitze wieder als selbständiges Kunstwerk herzustellen und ihr dadurch den Wert zu verleihen, welchen die Spitzen des 16. und 17. Jahrhunderts besaßen, einen künstlerischen Wert, welchen die Maschinenspitzen niemals erreichen können.

Die älteste im Erzgebirge gefertigte Spitze bestand in einer Litzenguipure, welche sich aber in ihrer Zeichnung von der italienischen und niederländischen der gleichen Gattung wesentlich unterschied. Während bei letzterer die Linien nebeneinander liegen, überschneiden sie sich bei ersterer in kleinen Ringen, welche durch Stäbchen miteinander verbunden sind und den Grund für eine unregelmäßige, in Schlangenlinien verlaufende Zeichnung bilden. Letztere aber wird durch eine breitere, flach liegende, mit verschiedenen Durchbrechungen versehene Linie hergestellt. Sie wird besonders gearbeitet und mit den Enden der Fäden in den kleinen Ringen des Grundes durch Knötchen befestigt. Da diese Spitzen vielfach zum Besatze von leinenen Kirchengewändern verwendet wurden, haben sie die Bezeichnung Kirchenspitzen erhalten.

Während der Ausbreitung der Spitzenindustrie im sächsischen und böhmischen Erzgebirge fand eine solche aber auch in den nördlichen Teilen Deutschlands, wie in Berlin, in Hamburg, Leipzig, Hannover u. a. O., hauptsächlich nach der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685) Eingang, durch welches zahlreiche französische Arbeiter gezwungen wurden, ihr Vaterland zu verlassen und jenseits der Grenzen desselben Unterkunft zu suchen. Da diesen Flüchtlingen, hauptsächlich in Preußen, die freundlichste Aufnahme und Unterstützung gewährt wurde, erlangte durch ihren Fleiß die Spitzenfabrikation bald einen solchen Umfang, daß ihre Erzeugnisse einen gesuchten Ausfuhrartikel nach Rußland, nach Schweden und Norwegen bildeten. Letztere bestanden

hauptsächlich in den, teils mit der Nadel gearbeiteten, teils geklöppelten Spitzen, wie sie um jene Zeit in bezug auf die verschiedenen Muster in Frankreich Mode waren und in Brüssel und Mecheln angefertigt wurden.

Was den Süden von Deutschland betrifft, so hat sich daselbst, wie verschiedene, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch vorhandene Formbüchlein beweisen, die Spitzenarbeit schon frühzeitig aus der von den Frauen, und namentlich in den Klöstern mit Liebe gepflegten Nadelarbeit entwickelt. Schon im Jahre 1534 wurde in Augsburg von Joh. Schwartzemberger ein „New Formbüchlein“ herausgegeben, welches eine Reihe der schönsten Muster enthielt. (Fig. 114.) Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß damals in Nürnberg bereits die Anfertigung der Klöppelspitze neben der der Nadelspitze eifrig betrieben wurde, denn es hat sich die Ausübung dieser Fertigkeit, welche sich daselbst später ausschließlich auf die Herstellung von Gold- und Silberspitzen beschränkte, bis in die neuere Zeit und, wenn auch in geringem Grade, bis auf unsere Gegenwart erhalten. Im Heiligen-Geist-Spital zu Nürnberg wurden noch in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts die Frauen mit Klöppeln von Gold- und Silberspitzen beschäftigt.

Wenn oben gesagt wurde, daß sich in den Anfängen der süddeutschen Spitzenarbeit der italienische Einfluß zu erkennen gab, so findet sich hierfür in den soeben erwähnten Musterbüchern der Beweis. Der Charakter der in ihnen enthaltenen Kompositionen steht mit dem der italienischen Muster jener Zeit in engem Zusammenhang, wobei aber trotzdem im einzelnen eine reiche künstlerische Originalität zur Geltung gelangt.

Als ein Land endlich, in welchem sich die Weißstickerei, in Verbindung mit derselben aber auch die Spitzenfabrikation schon frühzeitig zu einer selbständigen Industrie erhob und im Laufe der Zeit, hauptsächlich seit der Einführung der Maschinenarbeit, zu hoher Bedeutung gelangt ist, haben wir die Schweiz noch kurz ins Auge zu fassen. Es war zunächst die Klöppelarbeit

nach niederländischen und französischen Mustern, welche hier zuerst, und zwar bald in ganzen Distrikten, von dem weiblichen Teile der Bevölkerung als Hausindustrie geübt wurde. Ihren ersten Aufschwung soll sie im Jahre 1572 durch die Anregung und den Unternehmungsgeist eines aus Frankreich entflohenen Kaufmanns erhalten haben. Schon unter Ludwig XIV. hatte sie eine solche Höhe erreicht, daß in Frankreich Verbote gegen die

Fig. 114.





Aus Schwartzembergers New Formbüchlein.

Einfuhr von Spitzen aus der Schweiz erlassen werden mußten, und im Anfange des 18. Jahrhunderts soll sich der jährliche Gesamtertrag dieser Industrie auf $1^1/_2$ Million Franken belaufen haben. Wie kein anderes Land der Welt hat sich in der neuesten Zeit die Schweiz die Errungenschaften in der technischen Vervollkommnung der Maschinen für diesen speziellen Zweig der Industrie zu Nutzen zu machen gewußt. Durch die 1868 erfundene und sofort in Anwendung gebrachte Stickmaschine

war der Übergang von der mechanischen Anfertigung der Weiß-stickerei zu der Spitze gefunden, und nachdem man 1876 in St. Gallen wieder begonnen hatte, der Schweizer Fabrikation die besten alten italienischen Vorbilder zu Grunde zu legen, erreichte man bald auch in der Nachahmung der alten genähten Spitzen die günstigsten Erfolge. So hat auf der letzten Ausstellung in Zürich eine neue, unter der Bezeichnung „Spachtelware“ vorgeführte Gattung Aufsehen erregt, in welcher die venetianische Spitze mit besonderem Glücke imitiert ist und sogar die feinen Stege mit den daran befindlichen Knötchen in einer Weise nachgeahmt sind, daß sich die Maschinenarbeit nur bei genauerer Betrachtung erkennen läßt.

Nicht aber allein in der Schweiz, sondern auch in den meisten übrigen europäischen Staaten, in welchen die Spitzenfabrikation von alters her gepflegt wurde, hat sich dieselbe während der letzten Jahrzehnte eines neuen Aufschwungs und einer sorgsamen Pflege zu erfreuen gehabt. Die letzte Weltausstellung in Paris (1878) und die jüngste internationale Ausstellung in Rom (1883) haben den Beweis geliefert, daß man, wie in Frankreich, Belgien und Deutschland, ebenso auch in Italien bemüht ist, anknüpfend an die alten Traditionen der bezüglichen Industriekreise, der Spitzenfabrikation ihren ehemaligen Rang unter den industriellen Künsten wieder einzuräumen. In Frankreich werden, namentlich in der Auvergne (in Caen, Bayeux, Mirecourt, Le Puy 2c.) wieder Kunstwerke mit der Nadel und auf dem Kissen hervorgebracht, welche sich mit den besten Leistungen früherer Jahrhunderte messen können. Ein Gleiches ist in Belgien durch zahlreiche, in Brüssel, Mecheln, Gent, Brügge und Ypern neu gegründete Spitzen-Industrieschulen erreicht worden, und auch in Italien wird in jüngster Zeit, auf persönliche Anregung der Königin, der Spitzenindustrie seitens der Regierung eine lebhafte Förderung zu teil. In nicht geringerem Grade aber ist die deutsche Spitzenindustrie durch die Unterstützung, welche ihr seitens der sächsischen und der österreichischen Regie-

rung gewährt wurde, zu neuer Blüte gelangt. Im sächsischen Erzgebirge wurden mit Staatsmitteln zahlreiche Klöppelschulen gegründet, während die in Dresden errichtete königliche Kunstgewerbeschule durch Veranstaltung von Ausstellungen, deren erste im Jahre 1878 ausschließlich der Textilkunst gewidmet war, und durch die Schaffung neuer, stilvoller Muster dem vaterländischen Industriezweig in wirksamer Weise zu Hilfe kommt. Im böhmischen Erzgebirge ist in neuerer Zeit hauptsächlich die Nadelspitze wieder zu einer edleren und reineren Form zurückgekehrt und in ihrer technischen Herstellung zu einem hohen Grade der Vollendung gelangt. Erreicht wurde dieses durch die seitens der Regierung und des Vereines erfolgte Gründung zahlreicher Musteranstalten und Zeichenschulen und die vielfachen, auf fruchtbaren Boden gefallenen Anregungen, welche in dieser Richtung vom k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien gegeben wurden. Einen erfreulichen Beweis hierfür lieferte die Wiener Weltausstellung 1873, auf welcher die böhmische Handspitze mit der belgischen bereits zu konkurrieren imstande war, und mehr noch die Spitzenausstellung des k. k. österr. Museums 1878, welche durch ihren historischen Teil zu Vergleichung der Arbeiten früherer Zeit mit denen der Gegenwart die beste Gelegenheit bot. —

VI. Arbeiten aus Leder.

Der Gebrauch des Leders zu kunstgewerblichen Zwecken läßt sich bis in eine sehr frühe Zeit verfolgen. Schon im Altertume bildeten bei den Ägyptern die Gerber einen wichtigen Zweig der dritten gewerbtreibenden Klasse, ja die Chinesen sollen schon dritthalbtausend Jahre vor unserer Zeitrechnung in der Gerberkunst Meister gewesen sein. An den Mumien Ägyptens findet man Lederstreifen, die mit eingepreßten Figuren und Hieroglyphen geschmackvoll verziert sind, und zahlreiche Darstellungen an den Wänden der Gräber beziehen sich auf die Fabrikation und die verschiedenartige Verwendung des Leders.

An den Gräberwänden Beni Hassans sieht man Riemenschneider, die das halbkreisförmige Messer handhaben, dessen sich noch heute die Sattler bedienen. Die alten Überreste gepreßten Leders, sowie farbige Möbelüberzüge, welche in den Gräbern von Theben dargestellt sind und ohne Zweifel gefärbtes und gepreßtes Leder bezeichnen sollen, sind für die Geschichte und die Stilentwickelung dieses Materials von gleicher Wichtigkeit, wie die glänzenderen und besser erhaltenen Beispiele dieser Technik aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance.

Als die ursprünglichste Verzierung der aus Leder hergestellten Gegenstände bezeichnet Gottfried Semper diejenige, mit welcher Kleidungsstücke aus Pelz ausgestattet werden, deren rauhe Seite nach innen gekehrt war, so daß die glatte, nach außen gekehrte Fläche des Felles zur Ausschmückung erwünschte Gelegenheit bot. So wird berichtet, daß schon die alten Germanen im Gerben Meister gewesen seien und sich auf die Verarbeitung der rohen Tierhäute vorzüglich verstanden hätten. Nach einer Mitteilung des Tacitus wählten sie die Tiere aus, welche die feinsten Pelze hatten, und schmückten die abgezogenen Felle durch aufgeheftete Fleckchen aus anderen Tierfellen, die von dem nördlichen Ozean und dem „unbekannten Meere“ herkamen. Ihre Pelzkittel, welche nach dem Leibe zugeschnitten waren, wurden als kunstvoll gearbeitet, wohl gegerbt und mit schön gestickten Nähten versehen geschildert, das rauhe war bei ihnen nach innen gekehrt und nur die Ränder waren mit kostbarem Pelze besetzt. Zur Zeit des römischen Verfalls bildeten sie einen sehr gesuchten Handelsartikel. Unter Karl dem Großen war es Sitte, Gewänder zu tragen, welche mit Pelz gefüttert und mit Stickereien aufs reichste ausgestattet waren, wobei nicht selten auch Perlen und Edelsteine zur Verwendung kamen.

Sehen wir von dem Gebrauche des Pelzes zum Zwecke der Bekleidung und der damit verbundenen künstlerischen Ausstattung ab, so sind als die, zu weiterer Verarbeitung bereits hergerichteten Lederarten, welche für kunstgewerbliche Zwecke vorherrschend

Verwendung gefunden haben und gegenwärtig noch finden, das weiche und geschmeidige Kalbsleder, das härtere Rinds- und Roßleder und das weniger dauerhafte Schafleder zu nennen. In der Bereitung des Leders waren die orientalischen Völker von jeher besonders geschickt und so sind denn auch die von ihnen hergestellten Sorten, welche später durch die Sarazenen und Mauren nach Sizilien und Spanien verpflanzt wurden, für alle feineren Arbeiten besonders geeignet. Hierher gehören hauptsächlich der Korduan, Saffian, Chagrin und die Juchten.

Der Korduan hat seinen Namen von der maurischen Stadt Córdova in Spanien erhalten. Nach ihm wurden im Französischen die Schuhmacher Cordonniers genannt, da im Mittelalter die besseren Fußbekleidungen fast ausschließlich aus dieser Sorte bereitet wurden. Eine etwas bessere Art ist der Saffian, auch marokkanisches Leder genannt. Es wird in verschiedenartiger schöner Färbung und mit glänzender Oberfläche hergestellt und noch heute am besten in der Levante verfertigt. Der Chagrin, welcher jetzt hauptsächlich in Persien, Konstantinopel, Algier und Tripolis angefertigt wird, ist hart und erscheint auf der Narbenseite wie mit kugelartigen Körnchen übersät. Diese Narben des Chagrins werden dadurch hervorgebracht, daß man die Häute auf dem Fußboden ausbreitet und mit den Samenkörnern des Chenopodium album bestreut, diese dann in das weiche Fell eintritt, sie wieder herausklopft, das Leder dann auf der Grübchenseite beschabt und einige Tage in Wasser legt. Die Punkte, die durch die Samenkörner zusammengepreßt wurden, treten alsdann quellend in der Kugelform des Samenkorns hervor und bilden die narbige Oberfläche des Leders. In Europa wurden diese Unebenheiten durch Pressung mit Metallplatten, welche man durch galvanischen Niederschlag auf echtem Chagrin herstellt, hervorgebracht. Die Juchten sind bemerkenswert wegen ihres durchdringenden Geruches, welcher von der Anwendung des Birkenöls herrührt, mit welchem das Leder geschmeidig gemacht wird. Den Namen „Juchten“, eigentlich „Juften“, hat es

von diesem Worte, welches „doppelt“ oder „zweifach“ bedeutet, erhalten. Es werden nämlich, um es zu färben, zwei Rindshäute mit den Rändern aneinandergenäht, worauf der auf diese Weise entstehende Sack mit roter flüssiger Farbe gefüllt wird. Diese Farbe wird dann von dem Leder allmählich aufgesaugt und verleiht ihm die bekannte gleichmäßige rote Färbung. Die genannten Lederarten werden hauptsächlich aus den Fellen der Pferde, Ziegen und Rinder, sowie aus Bockshäuten hergestellt.

Die künstlerische Ausstattung der Lederarbeiten zeigt sich in zwei verschiedenen Richtungen, indem sie entweder plastisch oder als Flächenverzierung erscheint. Im Mittelalter bevorzugte man hauptsächlich die plastische Behandlung, wie noch zahlreiche in den Museen vorhandene Beispiele von Kästchen, Futteralen, Dolchscheiden u. a. erkennen lassen, und ebenso sind auch noch aus der Zeit der Renaissance vorzügliche Arbeiten dieser Art vorhanden. Die für die Lederplastik in Anwendung gebrachte Technik scheint nach einem Vergleiche der noch vorhandenen Beispiele eine verschiedenartige, und zwar im wesentlichen eine dreifache gewesen zu sein. Da, wo es sich um die Herstellung von Verzierungen, sowohl ornamentalen als figuralen Charakters handelte, brachte man die Treibarbeit in ganz derselben Weise in Anwendung, wie dieselbe bei der Metallbearbeitung für die Anfertigung getriebener Pokale, Kannen, Platten u. dgl. üblich war. Zu diesem Zweck wurde das in der erforderlichen Stärke vorbereitete Leder, um ihm die zur Bearbeitung nötige Geschmeidigkeit zu geben, durch Feuchtigkeit erweicht, und dann, nachdem die Zeichnung auf der oberen Seite in allgemeinen Umrissen aufgetragen war, die Rückseite mit verschiedenen Instrumenten in der Weise bearbeitet, daß die allgemeinen Formen der herzustellenden Verzierungen auf der Oberfläche sich erhaben darstellten. Die künstlerische Vollendung der letzteren erfolgte alsdann auf der Oberfläche selbst durch freie Behandlung mit scharfen, spitzen und stumpfen Werkzeugen aus Holz und Metall mit Anwendung des Modellierens, Einschneidens und Punzens,

jenachdem es die Art und Weise der Dekoration verlangte. Es entsprach demnach diese Vollendungsarbeit vollständig der des Ciselierens bei getriebenen Metallarbeiten.

Eine zweite Art der Technik, welche sich von der soeben besprochenen wesentlich unterscheidet, bestand darin, daß man auf das in feuchtem Zustande befindliche Leder Zeichnungen mit einem Instrumente mit stumpfer Spitze eingravierte, sodann an gewissen konkaven Stellen des Korduans die Oberfläche des Leders ritzte und mit einem spitzen Instrumente unterarbeitete. Es wurde dadurch das Leder an einzelnen Stellen, wo es für die plastische Wirkung der Dekoration notwendig erschien, erhöht oder nach aufwärts gebogen und hierdurch, sowie noch durch mancherlei andere Manipulationen eine Modellierung der Oberfläche bewerkstelligt, welche sich nach dem Trocknen und Hartwerden des Leders vollständig erhielt. Häufig wurde dann auch noch der Grund gepreßt oder, bevor dies geschah, die Zeichnung mit einer allgemeinen Umrißlinie versehen.

Erscheint bei dieser Art der Bearbeitung die Verzierung der Gegenstände noch als vollständiges Relief, so bildet sie bei der dritten technischen Behandlung, welche hier näher bezeichnet werden soll, gewissermaßen den Übergang zum Flächenornament, indem bei dieser durch Eindrücken vermittelst verschiedenartiger Instrumente in die Fläche des erweichten Leders nur mäßige Vertiefungen und dem entsprechende Erhabenheiten erzeugt werden. Von Arbeiten, welche auf diese Weise hergestellt sind, besitzen wir noch vorzügliche Beispiele aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie können als die Vorbilder der durch Pressung mit Stempeln hervorgerufenen Lederverzierungen angesehen werden, in denen ein ähnlicher, wenn auch weniger wirkungsvoller und der freien künstlerischen Behandlung entbehrender Effekt auf billigere Weise erzielt wurde.

Die Mitteilung der Einzelheiten des bei dieser Technik angewendeten Verfahrens, welche Violet-Le-Duc in einem alten Werke wieder aufgefunden und in seinem „Dictionnaire du

mobilier français“ veröffentlicht hat, wird umsomehr von Interesse sein, als die Verwendung des Leders für kunstgewerbliche Zwecke in unseren Tagen wieder einen neuen Aufschwung genommen hat, und zugleich daraus ersichtlich ist, mit welcher Mühe und Sorgfalt unsere Vorfahren bei derartigen Arbeiten zu Werke gegangen sind. Die Übersetzung dieser Anleitung lautet wie folgt:

„Man macht zuerst eine Form für den Gegenstand aus gut im Ofen getrockneten Linden- oder Buchenholz, welche jedoch aus mehreren Teilen besteht; dann nimmt man die beste Kalbshaut, welche man finden kann und läßt sie längere Zeit in Lohwasser gerben. Das Wasser muß öfters erneuert werden. Nach einigen Wochen spannt man die so präparierte Haut auf einen geglätteten Stein, schabt alle Haare ab, und glättet sie mit dem Schabeisen. Diese Operation muß öfters wiederholt werden; erst dann läßt man die Haut in einem abgeschlossenen Trockenraume, niemals aber an der Sonne trocknen. Im Sommer braucht man hierzu etwa acht Tage. Hierauf taucht man die steif gewordene Haut in eine Kufe voll siedenden Wassers, in welchem ein wenig Leim aus Kaninchenhäuten aufgelöst ist und läßt dieselbe zehn Stunden unter Erneuerung des Wassers sieden. Indessen näßt man die Außenseite der Form mit Gummiwasser und bestreut sie dann mit ganz feinem reinem Sand. Nun zieht man die Haut aus der heißen Kufe, spannt sie auf einen lauwarmen Stein, beschneidet sie nach Bedürfnis und macht sie an den Rändern dünner, die sich zusammenfügen und decken müssen. Hierauf wirft man sie in ein heißes Bad von klarem Leim und zieht sie dann über die Form, die immer mit Sand bestreut wird; in dem Maße, als die Haut erkaltet, reibt man sie mit einem hölzernen Werkzeug und sieht darauf, daß die beiden Ränder gut geleimt sind. Nun läßt man sie trocknen zieht die Form heraus und schaut, ob nichts fehlt. Man spannt nun die wiederholt mit Sand bestreute Form aufs neue ein und läßt das Gebilde langsam einige Tage trocknen. Alsdann

läßt man dasselbe in einem neuglasierten irdenen Topfe mit Leinöl und Gummi arabicum kochen, nimmt eine schöne und reine Eselshaut, weicht diese in dem heißen Öle ein, und zieht sie über das in die Form gespannte Leder. Man beschneidet sie, macht ebenfalls die Enden dünn auf einem heißen Stein und leimt sie über die vorher aufgespannte Kalbshaut, indem man sie mit einem Achat glättet. Nun läßt man sie 4—6 Tage je nach der Jahreszeit trocknen und bringt dann mit einem kleinen heißen Eisen die Zeichnung auf das Leder. Hierzu gehört vor allem eine geübte, feste und gleichmäßige Hand, da sich kein Fehler in der Zeichnung mehr nachbessern läßt. Die Eisen müssen jedoch stets die gleiche Temperatur haben, sie müssen hinreichend warm sein, um sie noch in der Hand halten zu können, niemals aber so heiß, daß das Leder dem Verbrennen ausgesetzt wäre. Die auf diese Weise aufgetragenen Zeichnungen haben aber auch noch den Vorteil, daß sie dem Werke eine gewisse Solidität geben, indem die doppelten Häuteschichten durch sie auf einander befestigt werden. Statt dieser Häute kann man sich auch der Hundshaut, welche mit Grünspan präpariert werden muß, bedienen, und läßt sich auch diese vorzüglich glätten. Für Zeichnungen ist sie indessen nicht geeignet. Man läßt sie bei einem sehr temperierten Hitzgrad im Ofen trocknen und trägt später die Verzierungen mit dem Pinsel in Ölfarben auf."

Nach der am Schlusse gegebenen Bemerkung haben wir es hier mit einer reinen Flächenverzierung, und zwar mit einer in Farbe hergestellten, zu thun, welche, wie es bei allen bisher besprochenen Dekorationsweisen der Fall war, mittelst der freien Hand bewerkstelligt wurde. Im weiteren Verlaufe bediente man sich alsdann zum Einpressen von Ornamenten, sowie von figürlichen Darstellungen gravierter und geschnittener Metallstempel und Stanzen, welche erhitzt in die Fläche des Leders eingepreßt, den sogenannten Blinddruck hervorbrachten. Wurde vor dem Einpressen der Verzierung Blattgold auf das Leder aufgelegt, so erschien, nachdem die überschüssigen Teile des Goldes abgerieben

waren, die Zeichnung vergoldet, und dadurch, daß man die durch Blinddruck hergestellten Vertiefungen mit Lackfarben verfärbte, erreichte man eine farbige Wirkung der Dekoration. Letztere konnte indessen auch noch auf andere Weise erzielt werden, und zwar durch Einlegen verschiedenfarbiger Lederteile in eine gleichfarbige Grundfläche nach Maßgabe einer vorgeschriebenen Zeichnung (Ledermosaik), oder durch Aufnähen der farbigen Teile auf die Grundfläche (Applikation), was hauptsächlich bei weicheren Gegenständen, wie Pantoffeln, Taschen, Gürteln u. dgl. in Anwendung gebracht wurde.

Daß die reliefartige Behandlung des Leders in künstlerischer Weise schon sehr frühzeitig im Oriente geübt wurde, zeigen vollendete, hauptsächlich in Schilden, Dolchscheiden u. dgl. bestehende Arbeiten dieser Art in der indischen Sammlung des South-Kensington-Museums in London. Von abendländischen Beispielen der gleichen Technik reichen die ältesten noch vorhandenen bis in das zehnte Jahrhundert zurück. Eine dieser Zeit angehörige, in plastischer Lederarbeit hergestellte Messerscheide befindet sich im Dome zu Aachen. Ein ebenso schönes als interessantes Beispiel aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts bietet ein von J. v. Hefner-Alteneck veröffentlichtes Kästchen, auf dessen Deckel eine jener Jagd- und Minnedarstellungen sich befindet, welche in damaliger Zeit so häufig zur Verzierung von Gerätschaften der verschiedensten Art dienen mußten. Wir sehen hier eine Dame, ihren Falken fütternd, während neben ihr ein junger Mann steht, welcher ihr Erklärungen zu machen scheint. Zwischen den Figuren verzweigen sich ornamental behandelte Rosen, während die Umrahmung von gotisch stilisiertem Eichenlaub gebildet wird und letzteres noch die Seitenteile des Kästchens bedeckt. (Fig. 115.)

Unter den im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg befindlichen alten Lederarbeiten mit eingedrückten und geschnittenen Verzierungen dürfen einige hauptsächlich deshalb ein besonderes Interesse beanspruchen, weil sich die Zeit ihrer Entstehung genau bestimmen läßt. Es sind Futterale, welche einst zur Auf-

bewahrung von Reichskleinodien gedient haben und bei der Flucht derselben aus Nürnberg verloren gegangen sind. Die Abbildung eines solchen teilen wir nach dem „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" hier mit. (Fig. 116.) Es war zur Auf-

Fig. 115.



Ledernes Kästchen (14. Jahrh.) (Nach v. Hefner-Alteneck.)

bewahrung eines zu den Reichskleinodien gehörigen Reichsapfels bestimmt und, als letztere aus Nürnberg geflüchtet wurden, in der Heiligen Geist-Kirche daselbst zurückgeblieben. Es besteht aus einer etwas in die Höhe gezogenen Kugel auf niedrigem Fuß, die sich in der Mitte öffnet. Die den Deckel bildende Hälfte

hat einen hohen schmalen Aufsatz, in welchen das Kreuz eingeschoben wurde. Das ganze Futteral hat eine Höhe von 27 cm; die Kugel einen Durchmesser von 10,5 cm. Das Rankenornament, welches die Oberfläche bedeckt, ist sehr frei und skizzenhaft behandelt und jedenfalls ohne Vorzeichnung eingeschnitten, ohne daß sich die Linien stets berühren und schließen. Der Grund hinter den Ranken ist gepunzt. Auf der Fußfläche ist die Jahreszahl 1457 eingeschnitten. Die Anfertigung fällt demnach in die Zeit Friedrichs IV. Das Leder ist glatt und schwarz gefärbt und das Innere mit weichem rotem Leder gefüttert. Ebenfalls im germanischen Museum befindet sich eine in ähnlicher Weise dekorierte Flaconkapsel vom Jahre 1518 (Fig. 117 u. 117a) und in den Sammlungen des bayrischen Gewerbemuseums eine ebenfalls dem 16. Jahrhundert angehörige, in trefflichem Lederschnitt hergestellte Pulverflasche (Fig. 118). Eine hervorragende italienische Arbeit dieser Art aus dem 15. Jahrhundert, ein mit den reizendsten Ornamenten ausgestatteter Köcher, befand sich in der früheren Sammlung C. A. Milani zu Frankfurt a. M.

Fig. 116.



Ledernes Futteral (15. Jahrh.). (Nach Anzeiger für Kunde der deutsch. Vorzeit.)

Zur Zeit der Renaissance kamen die bei den hier erwähnten Gegenständen in Anwendung gebrachten Arten der Technik in Abnahme und es tritt die eigentliche Lederpressung in den Vordergrund. Mehr noch, als an der Dekorierung von Gebrauchs-

gegenständen verschiedener Art läßt sich dies an der Ausstattung der Buchdecken verfolgen, an welcher wir überhaupt die stilistischen Eigentümlichkeiten der Lederbearbeitung während der verschiedenen Zeiträume am besten kennen lernen. (Zur Geschichte des Bucheinbands von Dr. R. Steche; Dresden 1877. — Abbildungen von Mustereinbänden; Text von Dr. Stockbauer, Leipzig. — Die äußere Ausstattung der Bücher; von O. v. S., Kunst und Gewerbe 1877.) — Das Einbinden der Bücher befand sich ursprünglich in den Händen der Mönche, denen auch die hierfür nötige Zubereitung des Leders oblag. So wird ein irländischer Mönch Dagäus († 587) ausdrücklich als Buchbinder bezeichnet, und schon im 9. Jahrhundert beschäftigte die reiche Abtei St. Riquier an der Somme einen „Lederer", welcher die Tierfelle zur Verwendung von Einbänden vorbereitete. Den Klöstern wurden von einzelnen Fürsten, wie dies von Karl dem Großen berichtet wird, ganze Wälder mit

Fig. 117.



Ledernes Futteral (61. Jahrhundert.). (Aus „Gewerbehalle".)

Fig. 117a.



Ledernes Futteral (16. Jahrh.). (Nach „Gewerbehalle.")

Fig. 118.



Pulverflasche von Leder (16. Jahrh.). (Aus „Kunst und Gewerbe.")

dem Rechte der Jagd geschenkt, um Tierfelle zu gewinnen, mit denen die heiligen Bücher geschützt werden sollten. Als im zwölften Jahrhundert die bürgerlichen Gewerbe mehr emporblühten, erfuhr auch die Buchbindekunst eine wesentliche Förderung, namentlich durch die infolge der Kreuzzüge aus dem Orient nach Europa gebrachte Erweiterung der Kenntnisse in der Lederbereitung und der künstlerischen Bearbeitung desselben. Im Anfange bediente man sich zum Einbinden der Bücher vorherrschend noch des Pergaments, für dessen Herrichtung die Tierhäute ohne Ger=

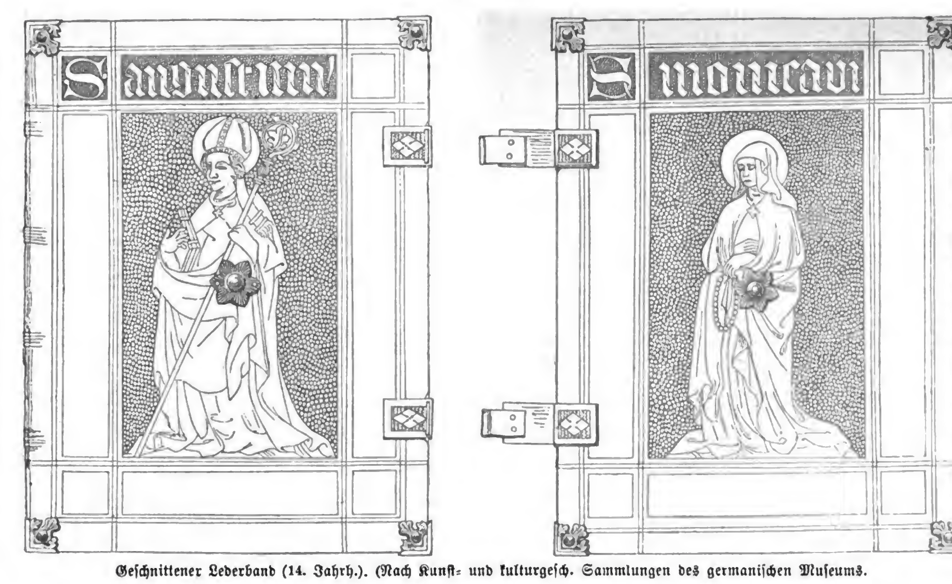
bung behandelt wurden, und auch im späteren Verlaufe der Jahrhunderte blieb dasselbe neben dem Leder, ebenfalls durch Pressung und Bemalung künstlerisch ausgestattet, in Gebrauch.

Bucheinbände, an denen die oben erwähnten Arten der Lederplastik sich angewendet finden, sind noch aus dem 14. Jahrhundert vorhanden. Ein interessantes derartiges Beispiel besitzt die Sammlung des Germanischen Museums in dem Kleinfoliobande eines Manuskripts von 1380, auf welchem der Rand mit gepreßten Linien eingefaßt, der Grund mit kleinen eingeschlagenen Ringen ausgefüllt ist, die Figuren des heiligen Augustinus und der heiligen Monica aber in die Fläche des Leders eingeschnitten sind. (Fig. 119.)

Der hier noch völlig freien Bearbeitung vermittelst der Hand folgte für die Verzierung der Buchdecken bereits im 15. Jahrhundert die Anwendung von Stempeln und gravierten Metallplatten zum Einpressen ornamentalen und figürlichen Schmuckes. Häufig wurden hierfür auch die von den Goldschmieden angefertigten Platten in geschrotener Manier verwendet. Um das die Einfassungen bildende Leistenwerk auf leichte Weise herzustellen, bediente man sich der aus Messing angefertigten Rollen, auf deren Mantelfläche die betreffenden Ornamente eingraviert waren. Indem man sich aber hierbei häufig in bezug auf die Zusammenstellung vollständig dem Zufalle überließ, entstand eine große Anzahl von Buchdecken, deren Verzierung in einer systemlosen Nebeneinanderstellung derartiger Leisten besteht, ja bei denen häufig nicht einmal auf einen organischen Abschluß der einzelnen, auf einander stoßenden Teile Rücksicht genommen ist. Eine Eigentümlichkeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bilden die Buchbeutel, welche die Verlängerung des Einbands bildeten und meist aus Schafleder hergestellt waren. Am Ende derselben befand sich ein Ring oder ein Knoten, mit welchem das Buch am Gürtel befestigt wurde. (Fig. 120.)

Mit dem Eintritt der Renaissance vollzog sich auch in der Bücherausstattung ein vollständiger Umschwung. Zunächst traten,

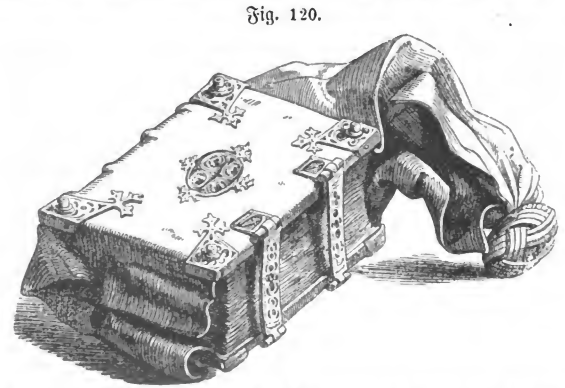
Fig. 119.



Geschnittener Lederband (14. Jahrh.). (Nach Kunst- und kulturgesch. Sammlungen des germanischen Museums.

infolge der immer allgemeineren Verbreitung des Buchdrucks an die Stelle der früher gebräuchlichen Folianten die kleineren Formate, durch welche nicht nur die Anfertigung eines leichteren Deckels, sondern auch eine zierlichere Behandlung der Ornamentation desselben bedingt war. Für letztere aber erschienen die der Renaissance eigentümlichen orientalischen Motive mit ihren reizenden Verschlingungen ganz besonders geeignet, zumal durch dieselben mit Anwendung von Goldpressung und Farbe die reichsten Wirkungen erzielt werden konnten. Zur leichteren Herstellung derselben bediente man sich nunmehr neben den Rollen, welche von

Fig. 120.



Buchbeutel. (Nach Kunst- und kulturgesch. Sammlungen des germanischen Museums.)

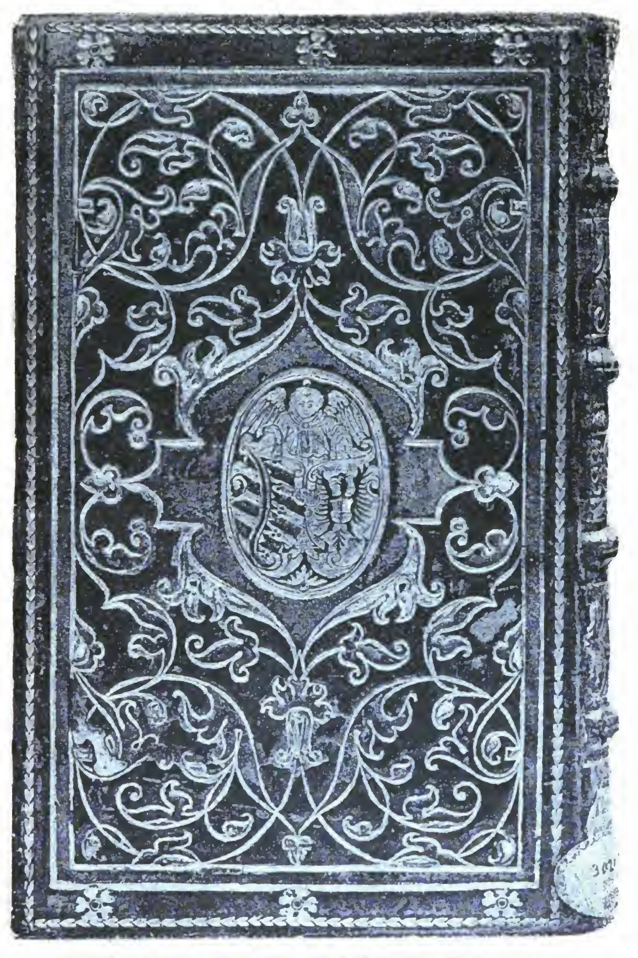
da an mit eingravierten Renaissanceverzierungen versehen wurden, der sogenannten Fileten, bestehend in halbmondförmigen Eisen- oder Messinginstrumenten, auf deren unterer Fläche (oder Schneide) sich die zum Einpressen bestimmte Verzierung erhaben geschnitten befand. Da dieses Werkzeug, ebenso wie die Rollen, mit einem hölzernen Stiele versehen war, konnte es in erhitztem Zustande mit der Hand zur Herstellung von Blind- und Golddruck verwendet werden. Die Einbände aus jener Zeit ergeben ein ebenso glänzendes Zeugnis für die große technische Fertigkeit, mit welcher der damalige Arbeiter diese Instrumente zu handhaben wußte,

als für den unerschöpflichen Reichtum der Phantasie, durch welchen, oft mit Verwendung und mannigfacher Zusammenstellung derselben Stempel und Fileten immer neue Ornamente in stilvoller Gestaltung hervorgebracht wurden. Spätere Einbände aus der zweiten Hälfte des 17. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts beweisen, daß sich die in der Glanzperiode angefertigten Fileten noch lange in den Werkstätten der Meister erhalten haben, dann aber eine weniger geschmackvolle Verwendung fanden, indem ihre Zusammenstellung oft in verständnisloser und zufälliger Weise geschah.

Die reichsten, mit den schönsten Renaissance-Ornamenten in Blind- und Golddruck und Verwendung von farbiger Dekoration hergestellten Lederpressungen deutscher Arbeit sind uns aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Sie sind zum größten Teil von sächsischen Meistern gefertigt und lassen den Einfluß nicht verkennen, welchen die hervorragendsten Künstler der damaligen Zeit, z. B. Lucas Cranach, sowie die gleichzeitigen Kleinmeister und Ornamentisten auf ihre Herstellung unmittelbar ausgeübt haben. Unter den Fürsten der damaligen Zeit war es vor allem Kurfürst August von Sachsen (1526—1586), welcher die Buchbindung zu künstlerischer Entfaltung brachte und diesem Zweige des Kunstgewerbes nach der von ihm vollzogenen Gründung der jetzigen königlichen Bibliothek in Dresden seine persönliche Teilnahme in hohem Grade widmete. (Fig. 121 und 122.) Die Liebhaberei dieses Fürsten für die Buchbindekunst war eine so große, daß er sich nicht allein darauf beschränkte, die prachtvollsten und kostbarsten Einbände durch die vorzüglichsten Meister anfertigen zu lassen, sondern daß er sich auch selbst mit dem Einbinden von Büchern beschäftigte und hierin eine anerkennenswerte Fertigkeit erlangte.

Außer einzelnen Fürsten waren es zu jener Zeit die Bücherliebhaber, die Bibliophilen, welche neben dem Inhalte auch der Außenseite der Bücher ihr leidenschaftliches Interesse zuwandten, ja dieselbe sogar nicht selten in erste Linie stellten, und dadurch

Fig. 121.



Sächsischer Lederband (16. Jahrh.). (Nach Adolph Titze, Mustereinbände.)

Fig. 122.

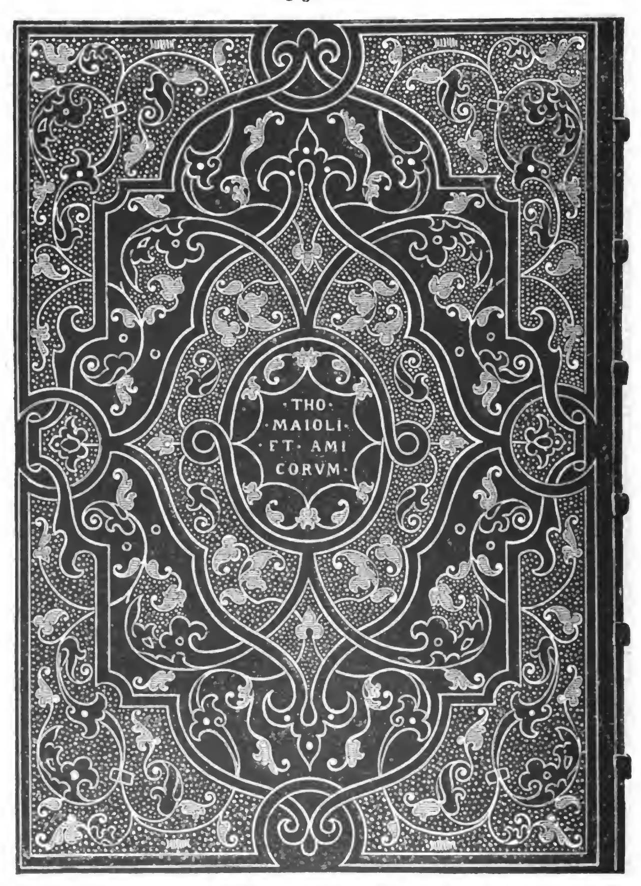


Sächsischer Lederband (16. Jahrh.). (Nach Specimens of Bookbinding from the Library at the Vatikan.)

zur Vervollkommnung der Buchbindung in hohem Grade beitrugen. Vor allem ist als solcher der Florentiner Thomas Majoli zu nennen, dessen vornehm elegante Lederbände mit ihren reizenden, als Rankenwerk in Gold- und Silberdruck mit mäßiger Anwendung von Farbe behandelten Ornamentation, als die hervorragendsten Leistungen dieses Faches während der italienischen Renaissance bezeichnet werden müssen und für die gleichartigen französischen Arbeiten als Muster gedient haben. (Fig. 123.) In Frankreich übte auf diesen Zweig kunstgewerblicher Thätigkeit den mächtigsten Einfluß bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts Jean Grolier, Vicomte d'Aguisy aus, ein leidenschaftlicher Bücherfreund, welcher in seiner Stellung als Schatzmeister der Könige Franz I., Heinrichs II., Franz II und Karls IX., dieser Neigung ohne jede Beschränkung nachgeben konnte. Schon von Franz I. wurde er mit einer politischen Mission an Papst Clemens VII. betraut und kehrte aus Italien als feiner Kunstkenner zurück. Von da an begann er eine reiche Bibliothek zu sammeln, deren Einbände er mit künstlerischem Luxus ausstatten ließ. Die Grolierschen Einbände sind teils aus farbigem Saffian, teils aus heiß geglättetem Kalbsleder hergestellt und mit den schönsten Renaissanceverzierungen in reicher Goldpressung und mit aufgetragenen Lackfarben versehen. Das System der Ornamentation schließt sich im wesentlichen dem italienischen an, so daß auch in ihm die zu graziöserem Band- und Rankenwerk ausgebildeten Motive vorherrschend sind. (Fig. 124.) Gewöhnlich befindet sich auf dem Einbande die Aufschrift „Grolierii et amicorum“ mit Hinzufügung eines Motto, wie auch die Majolischen Bände in der Regel mit der Bezeichnung „Thomae Majoli et amicorum“ versehen sind.

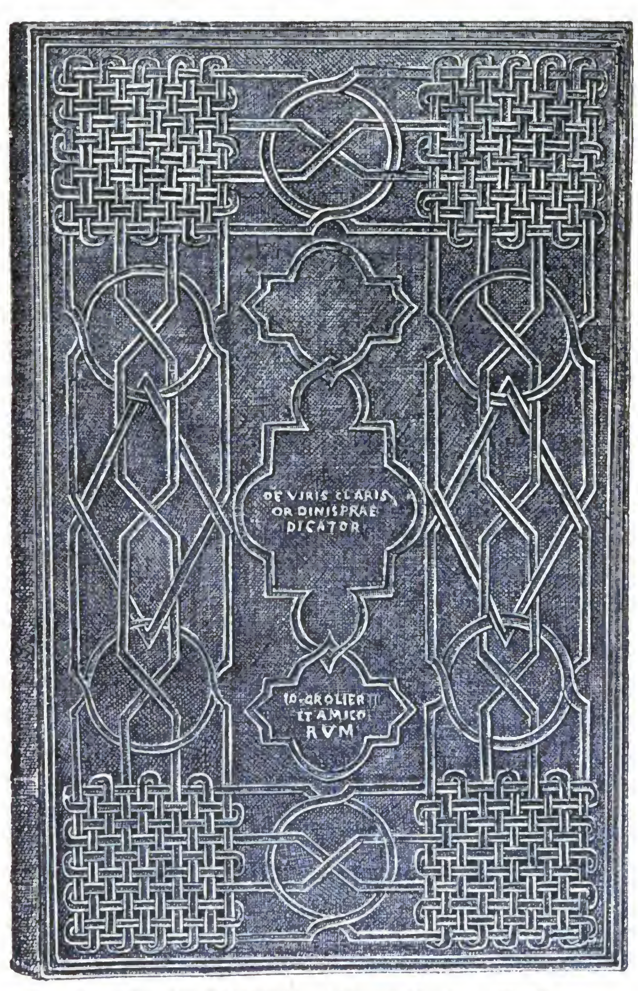
Als eine Neuerung erscheint um jene Zeit das Aufdrucken des Titels auf den Rücken des Buches, während man bis dahin die Titel meist auf den Schnitt der Bücher geschrieben und letztere liegend aufbewahrt hatte. Grolier starb im Jahre 1565 im Alter von 81 Jahren. Da seine Bibliothek durch eine öffent-

Fig. 123.



Gepreßter Lederband des Thomas Majoli. (Nach Ernst Bosc.)

Fig. 124.



Französischer Lederband (Grolier). (Nach Publ. de l'Union centrale.)

liche Auktion zerstreut wurde, sind die Werke derselben selten geworden. Eine Anzahl besitzt die kaiserliche Hofbibliothek zu Wien. Einzelne kommen noch heute hier und da in französischen und englischen Versteigerungen vor und werden zu außergewöhnlich hohen Preisen gekauft.

Eine bedeutende Unterstützung fanden die Bestrebungen Groliers durch den gleichzeitigen Drucker und Buchbinder Geoffroy Tory, welcher sich ebenfalls die Ornamente der italienischen Renaissance, aber ohne Anwendung von Farbe, zum Vorbilde nahm, und ebenso durch den damaligen Direktor der königlichen Sammlungen zu Paris Ch. A. de Thou. Die für die Bibliothek des letzteren angefertigten Bände waren meist in rotem Maroquin gebunden und wurden später bis zu 15000 Franken für ein Exemplar derselben bezahlt. Einen hohen Reiz gewähren neben den hier bezeichneten die auf Befehl König Heinrichs II. für seine Geliebte, die schöne Diana von Poitiers hergestellten Einbände, deren die im Schlosse Anet bei Paris befindliche Bibliothek an 800 enthielt. Sie zeigen meist in reichem Kartuschenwerk die verschlungenen Anfangsbuchstaben des Königs und seiner Geliebten mit Hinzufügung der Mondsichel, als des Symbols der gleichnamigen Jagdgöttin Diana. (Fig. 125.)

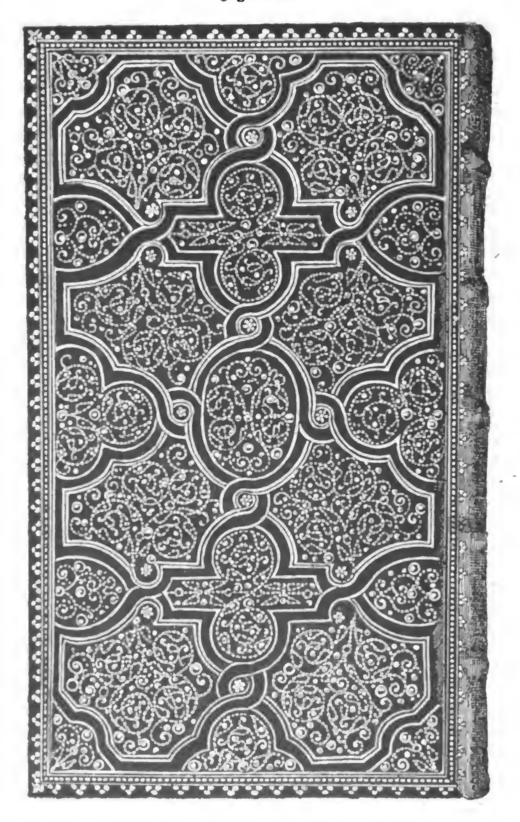
Mit diesen unübertrefflichen Leistungen war Frankreich auf dem Gebiete der künstlerischen Lederbehandlung des Bucheinbandes für die übrigen Länder maßgebend geworden und behauptete diese Führerschaft auch während ihres um die Mitte des 17. Jahrhunderts beginnenden Niederganges. Als der letzte bedeutende französische Meister dieses Faches, welcher in seinen Arbeiten noch von einem feinen Stilgefühle geleitet wurde, erscheint le Gascon, dessen hervorragendste Thätigkeit in die Zeit von 1640—1655 fällt. (Fig. 126.) Mit der Beendigung seines Wirkens beginnt alsbald auch in der Ausstattung der Buchdecken jene Überladung an reicher Vergoldung und schimmerndem Glanze sich geltend zu machen, welche durch die Prachtentfaltung des damaligen französischen Hofes bedingt war und allmählich

Fig. 125.



Französischer Lederband für Heinrich II. (Nach Publ. de l'Union centrale.)

Fig. 126.



Französischer Lederband von Le Gascon. (Nach Publ. de l'Union centrale.)

die bis dahin herrschenden Formen einer reinen und edlen Ornamentation verschwinden ließ. Die Anwendung der Farbe und der durch sie bedingte Reiz einer wohlthuenden Abwechselung

in der Flächenverzierung war von da an abhanden gekommen und das Gold behauptete allein noch die Herrschaft. Dagegen geriet man in der Behandlung des für Buchdecken bestimmten Leders zu allerhand Verirrungen, indem man auf der Oberfläche desselben in höchst stilwidriger Weise verschiedene, den Eigenschaften des Leders fernstehende Materiale, wie Marmor, Perlmutter, Holz u. dgl. nachzuahmen bemüht war. An die Stelle der Renaissanceornamente trat nunmehr das unter Colbert so beliebte Spitzenmuster, welches, in Goldpressung hergestellt, oft die ganze Fläche überzog oder als Einfassung behandelt, den in anderer Weise ausgestatteten inneren Raum umschloß.

Mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts erreichte die Überladung mit Goldpressungen, welche oft in ganz systemloser Weise verwendet wurden, die äußerste Grenze und es griffen allmählich die Formen des Rokoko mit ihrem Blumen- und Muschelwerk Platz, welche damals von Frankreich aus die Welt beherrschten. Hiermit aber wurde zugleich das Leder als Material für den Bucheinband in den Hintergrund gedrängt. Die Geschmacksrichtung der Zeit verlangte für die Bücher des eleganten Boudoirs eine zartere Umhüllung, und so griff man für diese zu Samt und Seide, zu Stickereien und ähnlichen Ersatzmitteln, während für die Werke des gewöhnlichen, alltäglichen Gebrauches der mit buntem Papier überzogene, mit oder ohne Rücken aus Leder versehene Einband mehr und mehr zur Geltung gelangte.

Das gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts neu erwachte Streben in Wissenschaft und Kunst brachte auch in die technischen Fächer neue Rührigkeit, und so sorgte von da an auch die Buchbinderei wieder mehr für ein angemessenes Gewand der geistigen Erzeugnisse. Das Leder gelangte von da an wieder mehr zu seinem wohlverdienten Rechte. Ging auch in dieser Richtung England voran, so waren es doch deutsche Meister (wie Kalthöver u. a.), welche, weil sie in ihrem Vaterlande nicht die verdiente Anerkennung fanden, sich dorthin wendeten und die Einführung und Verbreitung der sogenannten

englischen Einbände veranlaßten. Auch heute noch nimmt England, so vortreffliche Leistungen auch Frankreich und Deutschland, hauptsächlich auch Österreich auf den letzten internationalen Ausstellungen vorzuführen hatten, im Binden der Bücher, in bezug auf Geschmack und Eleganz und auf dauerhafte Solidität die erste Stelle ein, während im Besonderen in der künstlerischen Behandlung des Leders in neuester Zeit allenthalben wieder ein gleich hoher Grad der Fertigkeit erreicht worden ist.

Die bei Besprechung der Lederverzierung während der früheren Stilperioden erwähnten, zur Herstellung des Gold- und Blinddrucks gebräuchlichen Stempel und Fileten wurden aber nicht allein für Buchdecken, sondern auch zur Ausstattung aller sonstigen Kartonnagearbeiten verwendet. Die mit Leder überzogenen Kästchen, Futterale und Etuis zeigen meist dieselbe und mit den gleichen Mitteln hergestellte Dekoration, mit welcher die gleichzeitigen Buchdecken geschmückt sind. Interessante Beispiele gepreßter, zugleich mit Farbe behandelter Pergamentdekoration bieten zwei, im Besitze des Bayrischen Gewerbemuseums befindliche Kästen, schöne Buchbinderarbeiten aus dem Ende des 17. und aus dem 18. Jahrhundert, für deren Verzierungen in Blind- und Goldpressung ausschließlich Fileten für Buchdeckenverzierungen benutzt sind, welche mit vorhandenen gleichzeitigen Einbänden in Betreff der Herstellung vollständig übereinstimmen.

Einer eigentümlichen Technik sei hier noch Erwähnung gethan, welche im südlichen Deutschland noch im vorigen Jahrhundert zur Dekorierung größerer Lederflächen, wie z. B. für Überzüge von Sitzen und Lehnen der Sessel, angewendet wurde. Sie bestand darin, daß über ein Brett aus hartem Holze, auf welchem das herzustellende Muster erhaben geschnitten war, ein helles Kalbsleder festgespannt und dann solange mit einem flachen hölzernen Instrumente gerieben wurde, bis durch die hierdurch erzeugte Wärme das Muster auf der hellen Fläche des Leders dunkel erschien. Eine weit häufigere Anwendung fand indessen auch für die Verzierung größerer Flächen die

Fig. 127.



Gepreßte Ledertapete (17. Jahrh.) (Nach L'art pour tous.)

Pressung, durch welche namentlich in der Herstellung von Ledertapeten eine äußerst reiche und vornehme Wirkung erzielt werden konnte.

Die Entstehung der **Ledertapete** (Fig. 127) läßt sich bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts verfolgen. In den Inventarien der Herzöge von Burgund geschieht ihrer vielfach Erwähnung. Ihren Ursprung verdankt sie den Arabern und gelangte schon frühzeitig aus Spanien nach Italien, den Niederlanden und Frankreich. Die hauptsächlichsten Fabrikationsorte waren Córdova, Venedig, Paris, Lyon, Brüssel, Antwerpen und Mecheln. Sie hatte die ursprüngliche Bestimmung, während des Sommers an Stelle der gewebten Wandbekleidungen aufgehängt zu werden, um zur Kühlung der Räume beizutragen. Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Ledertapeten nicht mehr frei aufgehängt, sondern auf Rahmen gespannt und mit diesen an den Wänden befestigt. Sie kamen von da an als feste und bleibende Wandbekleidung umsomehr in Aufnahme, als sie für die Ausstattungen mit reichen und glänzenden Prachtgeräten aller Art, wie solche zur Zeit der Renaissance üblich waren, einen entsprechenden Hintergrund boten. Nur selten erscheint in ihnen das Leder in seiner natürlichen Farbe; es wurde vielmehr, nachdem die Pressung des Musters stattgefunden hatte, mit einem Überzuge von Silber bedeckt und letzterer dann mit durchsichtigen Lackfarben behandelt. Um die Wirkung des Goldes herzustellen, überzog man den Silbergrund mit einem gelben Firnis. Durch die Anwendung dieser verschiedenen Mittel aber, bei welcher das Reliefartige des Ornaments mit dem metallischen Schimmer der Farbe und des Goldes und Silbers sich zu einer reichen Gesamtwirkung vereinigte, wurde ein höchst eigenartiger dekorativer Effekt hervorgebracht, welcher der Richtung jener Zeit vollkommen entsprach. In betreff der Ornamentation folgen die Ledertapeten derjenigen der gleichzeitigen Gewebe. In den älteren erscheinen vorherrschend geometrische Formen, während später das verschlungene Pflanzenmuster zur Geltung gelangt. Einer besonderen Begünstigung hatte sich die Fabrikation in Frankreich unter Colbert zu erfreuen, nach dessen Tode sie allmählich in Abnahme kam. Erst in der neuesten Zeit ist die Anfertigung

von Ledertapeten wieder aufgenommen worden. Trotz der Vorzüglichkeit aber, hauptsächlich des französischen Fabrikates, konnten sie um so weniger eine weitere Verbreitung finden, als ihnen durch die von Balin in Paris meisterhaft hergestellten Imitationen aus Papier eine unbesiegbare Konkurrenz erwuchs.

Wie bereits oben angedeutet wurde, haben in der jüngsten Zeit die verschiedenen Arten der Ledertechnik einen solchen Aufschwung genommen, daß sich ihre Erzeugnisse den besten der früheren Jahrhunderte ebenbürtig zur Seite stellen können. Sowohl im Lederschnitt, als auch in der plastischen Behandlung durch Pressung, wie in der Ledermosaik und der Anwendung von Vergoldung und Farbe sehen wir in den französischen wie in den deutschen Fabrikaten die glänzendsten Resultate erreicht, und gleichzeitig zeigt sich in ihrer Anwendung für die Herstellung von Prachtbänden, Albumdecken, Kassetten, Etuis und sonstigen Luxusgegenständen das entschiedene Bestreben, den Anforderungen der stilistischen Gesetze gerecht zu werden. Wenn wir dabei aber zugleich auch, hauptsächlich bei solchen Gegenständen, welche, zum größten Teile mit Hilfe der Maschine hergestellt, als Handelsartikel für den allgemeinsten Gebrauch bestimmt sind, vielfachen Ausschreitungen und Geschmacklosigkeiten begegnen, so ist dies eine Folge des durch die Tagesmode ausgeübten Zwanges, dem sich diese Industrie um so weniger zu entziehen vermag, als sie bei der ihr zur Verfügung stehenden vollständigen Beherrschung der technischen Mittel, derselben nachzugeben leichter imstande ist.

V. Papiertapeten.

Neben den in früheren Jahrhunderten zur Bekleidung der Wände gebräuchlichen kostbaren Stoffen bediente man sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts häufig bemalter Leinen- und Seidengewebe, welche um einen bedeutend billigeren Preis angefertigt werden konnten. Sie sind als der Übergang zur Her-

stellung der Papiertapete zu betrachten, durch welche später auch dem weniger Bemittelten Gelegenheit geboten wurde, die Wände seiner Wohnung mit einem dem Auge wohlthuenden, mehr oder weniger künstlerisch ausgestatteten Überzuge zu versehen. Der Ursprung der Papiertapete ist in China zu suchen, wo schon in den frühesten Zeiten die Wände und die Wandschirme, deren man sich daselbst noch heute in jedem Hause zur Abtrennung der größeren Räume in verschiedene Abteilungen bedient, mit farbigen Papieren, welche teils bemalt, teils mit Holzplatten bedruckt waren, beklebt wurden. Zur Dekorierung dieser Papiere bediente man sich ausschließlich der Wasserfarben. Die ersten Nachahmungen derselben wurden in England versucht, wohin infolge der Handelsverbindungen mit Ostasien die chinesischen Buntpapiere in großer Menge Eingang gefunden hatten, und zunächst wohl, nach einem alten Gebrauche, die Wände der Komptoirs mit Bildern aus fernen Landen zu bekleben, diesem Zwecke dienen mußten. Die frühesten Nachahmungen derselben wurden teils durch Schablonenmalerei, teils durch Modelldruck hergestellt, und noch heute bedient man sich zum Teil noch neben der Maschine des letzteren Verfahrens, während ersteres vollkommen außer Gebrauch gekommen ist.

Die älteste Nachricht von der Anfertigung der Papiertapeten auf europäischem Boden ist ein unter der Regierung Karls I. ausgestelltes Patent vom Jahre 1634, durch welches dem Erfinder einer Herstellungsweise von Tapeten, Jerome Lanyer, das Privilegium erteilt wird, Wolle, Seide und andere Materialien verschiedenster Farbe auf Wolle, Seidenstoff, Leinwand, Kattun, Leder &c. mit Kitt, Leim und anderen Mitteln so zu befestigen, daß diese Erzeugnisse als Tapeten oder zu anderen Zwecken dienen können. Da es hiernach scheint, daß diese neue Erfindung im wesentlichen darin bestanden hat, ausgeschnittene Muster auf Leinwand, Papier oder einen anderen Grund zu übertragen, so darf wohl angenommen werden, daß das einfachere

Dekorationsmittel des Modelldrucks schon früher in Übung gewesen sei.

Die ersten Fabriken zur Erzeugung von Papiertapeten wurden in England im Jahre 1746 errichtet. Die Herstellungsweise war eine sehr primitive, auch fanden diese Fabrikate eine nur geringe Verbreitung. Die Muster wurden mit großen, oft 2 Meter langen Modellen auf das Papier aufgedruckt. Einen wesentlichen Fortschritt zeigten die Fabrikate, welche aus einer 1754 zu Battersea von Jackson gegründeten Faktorei für Tapeten hervorgingen. Sie waren die ersten fabrikmäßig hergestellten Erzeugnisse mit stilistischen Mustern, mit Landschaften in Clairobscure und im altchinesischen Charakter gehaltenen Dessins. Ähnliche Tapeten gingen aus einigen anderen, gleichzeitig entstandenen Fabriken hervor, doch konnten auch diese nur wenig Eingang finden, obschon sie, wenn auch nur in geringer Menge, nach Amerika, Spanien und anderen Ländern exportiert wurden.

Einen größeren Aufschwung nahm diese Industrie zunächst dadurch, daß sie sich auf einen ihr verwandten Fabrikationszweig stützte. Als im Jahre 1786 Georg und Friedrich Erhardt zu Chelsea eine Manufaktur gründeten, verbanden sie mit der Tapetenfabrikation zugleich das Bedrucken von Seiden- und Leinwandstoffen und bedienten sich für beide Zwecke derselben Modelle. Gleichzeitig aber wurde von ihnen zur Herstellung feinerer Tapeten ein besonderes Verfahren angewendet, welches darin bestand, daß die Zeichnung des Musters auf einem Untergrunde von matten und gefirnißten Farben mit Verwendung von Gold und Silber vermittelst gravierter Kupferplatten aufgedruckt wurde. In bezug hierauf ist eine Notiz von Interesse, welche Papillon mitteilt. Hiernach wäre dasselbe Verfahren bereits im Jahre 1638 in Deutschland, hauptsächlich in Worms und Frankfurt a. M. ausgeübt worden. Man habe daselbst um jene Zeit als Ersatz der teueren Ledertapeten ein Gold- und Silberpapier mit Blumen- und anderen Ornamenten angefertigt,

indem man Kupferplatten in derselben Weise, wie es die Schwarzkunst erfordert, gestochen und diese dann vermittelst der Kupferdruckpresse in erwärmtem Zustande aufgedruckt habe, wodurch zugleich mit der Herstellung des Musters das feste Anhaften der Metallplättchen an dem Papiere erreicht worden sei.

Gleichzeitig mit der Manufaktur der Gebrüder Erhardts entstanden zu Chelsea die Tapetenfabriken von Sherringham, welcher für die Anfertigung der Muster hervorragende Künstler, wie La Brière, Rosetti, Boileau u. a. heranzog. Nach den Namen dieser Meister bewegten sich die für die Tapeten hergestellten Entwürfe in der, jener Zeit eigentümlichen, halb naturalistischen, halb antiken Dekorationsweise, welche auf diesem Wege von Frankreich aus nach England Eingang fand. Trotz aller aufgewendeten Bemühungen konnte indessen die englische Tapetenfabrikation hauptsächlich deshalb nicht zu der gewünschten Entwickelung gelangen, weil sie den auf ihr lastenden Druck einer übermäßig hohen Besteuerung nicht zu überwinden vermochte. Obschon im Interesse der heimischen Industrie die Papiereinfuhr in England verboten war, wurden die Tapeten mit einer Steuer belegt, welche sich für eine Rolle aus 24 Bogen auf 1 sh 4 Pf. berechnete, und da der Fabrikant außerdem noch 20 Pfund Erwerbsteuer zahlen mußte, konnte demselben kaum ein erheblicher Gewinn erwachsen. Hierin lag denn auch hauptsächlich der Grund, daß damals die englische Tapetenfabrikation der französischen das Feld überlassen mußte.

Ob Frankreich mit Recht die Ehre in Anspruch nimmt, in der Erfindung der Papiertapeten England vorausgegangen zu sein, ist nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen. Einer unverbürgten Nachricht zufolge soll bereits im Jahre 1610 in Rouen der Versuch gemacht worden sein, nach einigen durch Missionäre eingeführten chinesischen Mustern Papiertapeten herzustellen. Die ersten wirklichen Erfolge in der Fabrikation wurden 1688 durch Jean Papillon erreicht und nach ihm führte Jacques Chauveau verschiedene Verbesserungen ein, während fast gleichzeitig

Jean Gabriel Hugiem die englischen Fabrikate in vollkommenerer Weise herzustellen versuchte. 1756 machte Aubert, ein Kaufmann und Graveur, bekannt, daß er die wahre Kunst der Anfertigung von Samt-Tapeten auf Papier nach Art der englischen gefunden habe, und 1769 erhielt ein Engländer Lancoke die Erlaubnis, in Paris eine Tapetenmanufaktur zu errichten, mit welcher er zugleich die Herstellung bedruckter Stoffe verband. (Fig. 128.) 1780 gründeten Robert und Arthur eine Fabrik im Faubourg St. Antoine, welche aber schon neun Jahre später mit dem Beginne der Revolution zu Grunde ging. Am Ende des 18. Jahrhunderts entstand alsdann in Paris eine Anzahl von Manufakturen, welche sämtlich die Papiertapeten-Fabrikation mit der von bedruckten Möbel- und Kleiderstoffen verbanden. Eine bedeutende Förderung erfuhr um diese Zeit die Tapetenfabrikation durch die Erfindung der Papiermaschine, vermittelst welcher Papier von beliebiger Länge hergestellt werden konnte, denn es war damit das bis dahin übliche zeitraubende Zusammensetzen der Tapete aus kleineren quadratischen Stücken beseitigt. Das erste Modell derselben verfertigte 1799 Louis Robert zu Essonne in Frankreich, die Ausführung aber erfolgte durch Gamble in London, wo die erste derartige Maschine 1813 in Betrieb gesetzt wurde und von da aus in den nächsten zehn Jahren allgemeine Verbreitung erlangte. Um dieselbe Zeit wurde auch die 1785 von Oberkampf erfundene Plattendruckmaschine für den Tapetendruck eingerichtet, wodurch die Fabrikation abermals einen neuen Aufschwung erhielt.

Ihre volle Herrschaft trat die Papiertapete, von Frankreich ausgehend, erst in unserem Jahrhundert an. Sie ist gewissermaßen ein Kind der Revolution und entsprach vollkommen der sich damals geltend machenden Kulturströmung, welche auch dem Minderbemittelten einen gewissen Schmuck seiner Umgebung zu teil werden lassen wollte. Sie beherrschte nunmehr den Platz, welchen im Mittelalter die Wandteppiche, später die schweren gemusterten Seidenstoffe und im 18. Jahrhundert zum Teil die

Fig. 128.

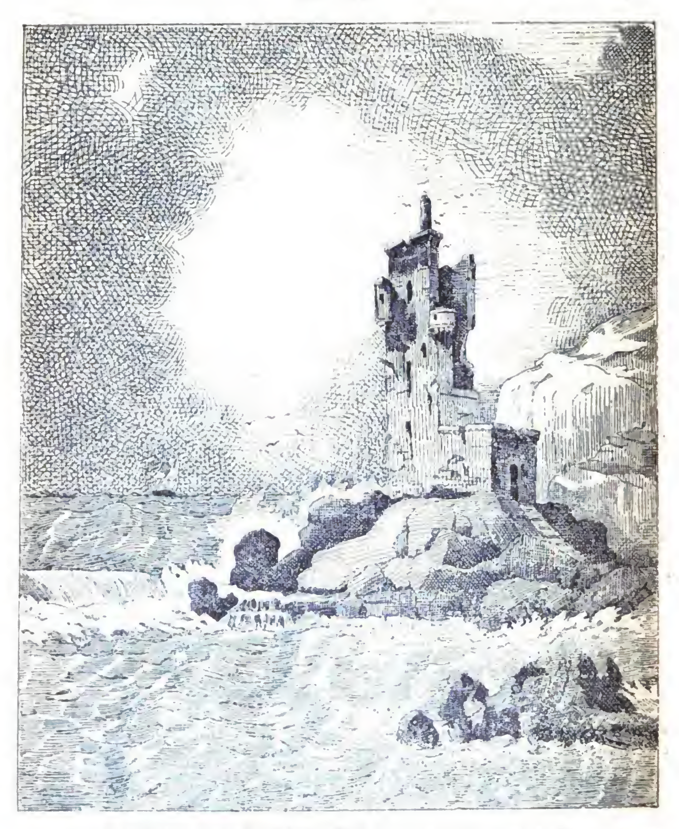


Französische Papiertapete von 1750. (Nach Publ. de l'Union centrale.)

dekorativen Wandmalereien eingenommen hatten. Vor der Revolution wurde die Papiertapete von den Reichen und Vornehmen noch als eine geringwertige Imitation verschmäht, während sie nach derselben auch bei diesen in Aufnahme kam. Den bedeutendsten Aufschwung nahm die französische Fabrikation durch die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts durch eine von Reveillon in Paris eingerichtete ausgedehnte Manufaktur. Die in derselben hergestellten Tapeten waren elegant und geschmackvoll und erinnerten in ihren Mustern an die Stoffe zur Zeit der Pompadour. Die nötigen Zeichnungen ließ Reveillon von den hervorragendsten damaligen Künstlern ausführen und erzielte dadurch glänzende Erfolge. Auch wurde die Herstellung der Plüschtapeten mit Anwendung von geschorener Wolle, welche schon früher in Rouen versucht worden war, von ihm betrieben.

Im Jahre 1790 gründete Zuber in Rixheim bei Mühlhausen eine Tapetenfabrik, in welcher hauptsächlich das naturalistische Blumenmuster und die landschaftliche Darstellung gepflegt wurden. Indem er während der Schreckensherrschaft einen Blumenzeichner aus der Manufaktur der Gobelins zu gewinnen wußte und zugleich eine größere Zahl von Arbeitern aus derselben an sich zog, gab er seiner Fabrik einen bedeutenden Aufschwung. Für die Nachahmung von Stoffen wählte er hauptsächlich solche aus der Zeit Ludwigs XV. Im ersten Drittel unseres Jahrhunderts gingen aus der Zuberschen Fabrik Tapeten mit Landschaften nach Kompositionen von Rugendas und Charles Vernet hervor, welche neben ihrem künstlerischen Werte auch einen großen Fortschritt in der technischen Herstellung wahrnehmen ließen. Derartige, als „grands décors à paysage“ bezeichnete Dekorationsstücke wurden in einer Größe von 15 : 20 Fuß angefertigt. (Fig. 129.) Die Fabrik, welche sich auch später neben ihrem künstlerischen Streben stets die Errungenschaften auf dem Gebiete der Technik zu nutze zu machen gewußt, besteht noch heute unter der Firma J. Zuber u. Co. und erfreut sich eines bedeutenden Rufes.

Fig. 129.

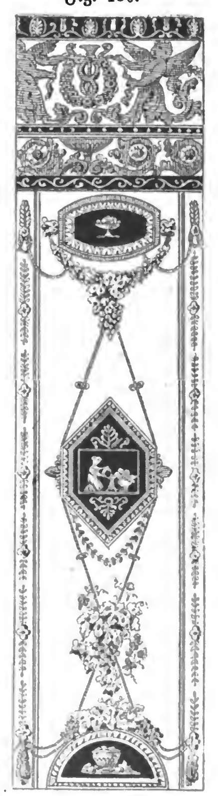


Papiertapete von Zuber (1802). (Nach Publ. de l'Union centrale.)

In Paris folgte auf Reveillon als Gründer eines neuen Etablissements Jacquemart, welcher anfangs noch im Geschmacke seines Vorgängers arbeitete, sich aber bald der Richtung seiner

Zeit unterwerfen mußte, so daß in seinen Tapeten der nüchterne Stil des ersten Kaiserreichs zum vollen Ausdrucke gelangte. (Fig. 130.) Eine neue künstlerische Richtung wurde erst im Jahre 1830 durch Dauptain herbeigeführt. (Fig. 131.) Er brachte arabische Motive, Tiergruppen und Genreszenen für die Tapetendekoration zur Verwendung und später wurden von seinen Nachfolgern zuerst Tapeten mit Nachahmungen von Stoffen des Mittelalters, der Renaissance, des 17. und 18. Jahrhunderts angefertigt.

Fig. 130.



Papiertapete von Jacquemart (1810). (Nach Publ. de l'Union centrale.)

Die Herrschaft, welche damals Frankreich auf dem Gebiete der Tapetenindustrie errungen, hat es bis in die neuere Zeit zu behaupten gewußt es blieb maßgebend für die übrigen Länder Europas, welche sich mit Nachahmungen französischer Muster begnügten. Erst im Jahre 1867 gelang es England wieder infolge der Bemühungen des South-Kensington-Museums für die Einführung geschmackvoller Muster, welche sich zunächst auf orientalische Motive stützten, mit seinen Tapeten in den Vordergrund zu treten und auf der Weltausstellung jenes Jahres zu Paris über die französischen Fabrikate den Sieg davonzutragen. „Die besten französischen Tapeten, der Technik wie der Farbe nach," sagt Falke in einem Berichte über die damalige Ausstellung, „sind diejenigen, welche ganze Gärten und Landschaften

farbig und duftig auf die Wand bringen, und es giebt davon Beispiele, welche außerordentlich gut ausgeführt sind, aber sie begehen denselben Fehler, in den die Gobelins verfallen, sie schießen über das Ziel hinaus, sind nicht mehr dekorativ und verwandeln den Raum des Zimmers scheinbar in die offene weite Welt. Will man dagegen Tapeten sehen, wie sie sein sollen, so muß man sich in die englische Abteilung begeben, Tapeten die in Wahrheit bloße Flächendekoration sind und dieser ihrer Aufgabe nicht un-

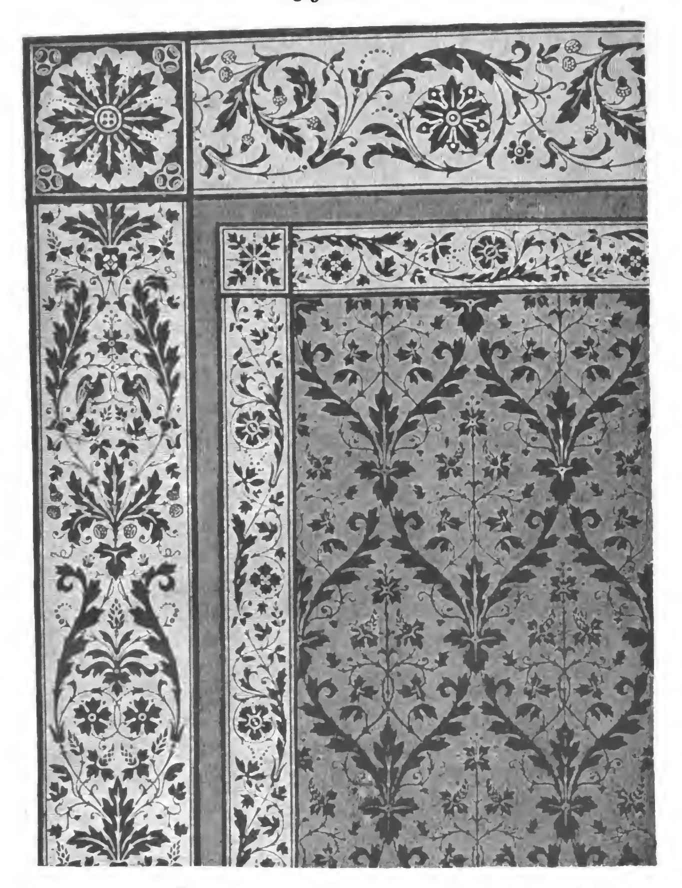
Fig. 131.



Papiertapete von Dauptain (1837). (Nach Publ. de l'Union centrale.)

treu werden, ornamentale Kompositionen, die zieren, die dem Auge wohlthun, heiter aber ruhig wirken und das Gemüt der Bewohner nicht mit Unbehagen erfüllen, Tapeten mit frischen, lebendigen Farben und doch durch weise Verteilung durchaus nicht von schreiender Wirkung. Allerdings sind Tapeten darunter, die Imitationen bestimmter Stile sind, andere aber, und bei weitem die schönsten, die von Owen Jones entworfenen, sind freie Schöpfungen, aus dem klaren Verständnis der Aufgabe hervorgegangen."

Fig. 132.



Papiertapete, entworfen von F. Fischbach, ausgeführt von Hochstätter Söhne in Darmstadt.

Von jener Zeit an beginnt aber auch in Deutschland die Tapetenindustrie sich lebhafter zu entwickeln. Zunächst sind es die in den vierziger Jahren gegründeten Fabriken von Hochstätter in Darmstadt, von Engelhard in Mannheim und Flammersheim in Köln, welche in den Vordergrund treten und mit ihren Erzeugnissen zu allgemeinerer Geltung gelangen. In gleicher Weise machte sich in Österreich in den Erzeugnissen der schon im Jahre 1818 in Wien gegründeten Fabrik von Spörlein und Zimmermann ein bedeutender Fortschritt bemerkbar. Dann hat die Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 gezeigt, daß die deutsche Tapetenfabrikation in einer erfreulichen Weiterentwickelung begriffen ist. Wenn auch Frankreich in der Herstellung von Luxustapeten durch P. Balins unübertreffliche Nachahmungen alter Stoffe den ersten Rang einnahm, so konnte sich ihm doch Deutschland in den für den allgemeineren Gebrauch angefertigten Sorten nicht nur ebenbürtig zur Seite stellen, sondern war ihm in dieser vielfach überlegen.

Wie auf anderen Gebieten der Kunstindustrie hatte bereits auch auf dem der Tapeten die während der letzten zwanzig Jahre in Fluß geratene Reformbewegung schon damals erfreuliche Früchte getragen. Die geachtete Stellung, welche die Erzeugnisse der deutschen Tapetenindustrie gegenwärtig einnehmen, verdanken sie zunächst der anregenden Unterstützung, die ihr durch die jetzt in größerer Zahl bestehenden Gewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen zu teil wird, dann aber auch der Förderung durch einzelne hervorragende künstlerische Kräfte, welche, wie z. B. der um die verschiedensten Zweige der Textilindustrie so verdiente Direktor des Gewerbemuseums zu St. Gallen, Fr. Fischbach (Fig. 132), durch unmittelbares Eingreifen in die Fabrikation zur Hebung derselben beitragen.

Register.

Druck von Greßner & Schramm in Leipzig.

Im folgenden geben wir die Grundzüge der Einteilung und die Aufstellung der Themata nach einem vorläufigen Plane, der indes auf wohlmotivierten Wunsch der Autoren, sowie für den Fall, daß das Interesse des Publikums eine weiter gehende Detaillierung erwünscht erscheinen läßt, noch mannigfache Veränderungen, Erweiterungen und Ausfüllungen erfahren kann.

Naturwissenschaften.

Astronomie: Erde u. Mond. — Die Sonne, Planeten, Satelliten. — Kometen, Sternschnuppen, Meteorschwärme, Feuerkugeln 2c. — Astrognosie und die Fixstern-Astronomie.

Geologie, Geognosie u. Bergwesen: Die Erde als Weltkörper, das Relief der Erde, ihr Inneres, ihre Entstehung. — Die Niveauveränderungen der Erde. — Die Gebirge, ihr Bau und ihre Entstehung. — Die Erdbeben u. der Vulkanismus der Erde. — Die an der Veränderung der Erdoberfläche thätigen Kräfte (Quellen, Flüsse, Eisströme 2c.), Ablagerung der Zerstörungsprodukte, Mitwirkung tierischen u. pflanzlichen Lebens. — Die Versteinerungen. „Leitfossilien". — Die verschiedenen sedimentären Formationen. — Geologie von Österreich-Ungarn, Deutschland, England, Frankreich, Amerika. — Die Geologie und ihr Verhältnis zu den übrigen Wissenschaften. — Die Geschichte der Geologie. — Der Ozean u. die Binnenmeere. — Die nutzbaren Mineralien u. ihre Gewinnung (Übersicht des Bergbaues). — Die fossilen Brennstoffe (Torf, Braunkohle, Steinkohle, Anthracit u. Kohlenbergbau).

Physik, Chemie u. Meteorologie: Das Wesen der Körper (Gase, Flüssigkeiten, feste Körper, Krystalle u. die Gesetze der Bewegung, Massenanziehung, Bewegung). — Die Welt der Atome (Bau u. Wesen des Stoffs, Kohäsion, Adhäsion, chemische Anziehung). — Die Luft (Natur u. Eigenschaften der Luft, die Atmosphäre, Luftdruck, Windströmungen, Principien der Ventilation, Luftschiffahrt), die Luft im Dienste der Technik (pneumatische Apparate, Luftpumpen, atmosphärische Eisenbahnen). — Das Wasser (Eigenschaften, Quellen, Bäche, Flüsse, Nebel, Thau, Regen, Schnee, Hagel, Gletscher, künstliches Eis). — Beleuchtungsstoffe. — Das Eisen (Eisenerze, Geschichte der Gewinnung des Eisens, Eisenhüttenwesen, Verarbeitung des Eisens, Stahl). — Die edlen Metalle (Quecksilber, Silber, Gold, Platin u. a., Gewinnung u. Verwendung). — Die unedlen Metalle (Kupfer, Wismut, Kadmium, Blei, Zinn, Zink, Antimon, Arsen, Kobalt, Nickel, Mangan, Aluminium 2c.). — Das Glas (Geschichte, Eigenschaften, Fabrikation, Verwendung, Hartglas, optische Gläser, künstliche Edelsteine). — Thon u. Porzellan (das Ganze der Keramik). — Die Nichtmetalle (Schwefel, Phosphor, Selen, Tellur, Chlor, Jod, Brom, Fluor, Sauerstoff, Wasserstoff, Stickstoff, Kiesel, Kohlenstoff). — Salze u. Säuren (Inbegriff der chemischen Fabrikation, Salinenwesen, Soda, Schwefelsäure 2c.). — Die natürlichen und künstlichen Farbstoffe (Pflanzenfarbstoffe, tierische Farbstoffe, Mineralfarben, Teerfarben und Überblick über das Wesen der Färberei). — Die Produkte der Gährung (Wein, Bier, Branntwein, Essig, dann Fäulnis und Verwesung). — Die Chemie des täglichen Lebens (Chemie der Ernährung, Nahrungsmittel, ihre Wahl u. Zubereitung). — Pflanzen u. Tierstoffe im Dienste des Kulturlebens (Faserstoffe, Gewebe, Zeuge und ihre Verarbeitung, tierische Häute, Leder, Fette u. Öle und ihre Verwertung). — Elektrizität u. Magnetismus im Dienste des Verkehrs (Telegraphie, Telephonie, elektrische Eisenbahnen). — Das elektrische Licht. — Wärme u. Licht (das Theoretische über Licht u. Wärme als Bewegungserscheinungen u. ihre praktische Bedeutung). — Photographie u. Lichtdruck (das Gesamte über die chemischen Wirkungen des Lichtes). — Das Reich der Töne (der Schall u. seine Gesetze, musikalische Instrumente). — Die Witterungskunde.

Zoologie. Syst
Protozoen. —
sekten. — Molli
Fauna von Der
Tiere der tropisch
Morphologie
körperlichen Org
bedingungen, na
logie, Generatic
Allgemeines:
der früheren. —
bis zur neuesten
reich im Verhältn
Botanik. Systen
tisten, Pilze, Al
wichtigsten. — G
wichtigsten Pflanz
— Flora von De
Akkomodation neu
morphol. Verhält
Gattung, Familie,
siologie: Erste
nahme derselben,
natürliches Ende.
Blüte, Frucht, Bl
Samenpflanzen, G
welt. — Entwickl
Pflanzenkunde der
Das Pflanzenreich i
Medizin. Gesundhei

Geschichte. Ägypten
Rom. — Alexander
tinisches) Reich. —
land. — Kreuzzüge.
Neuzeit: Portugal
Holland. — Deutsch
manisches Reich. — D
Gustav Adolf. — W
leon. — Cromwell
(XIX. Jahrh.): Pre
England. — Schwei
einigte Staaten (rückg
Süd- u. Mittel-Am
u. Turan. — Spani
Länder- u. Völkerkun
— Frankreich (Norde
— Irland. — Belgi
Italien (Süden). —
Lothringen. Baden u.
Hannover, Oldenburg, Braunschweig. Sachsen. Brandenburg und Provinz

Sachsen. Schlesien. Ost- u. West-Preußen. Posen. Pommern u. Mecklenburg. Schleswig u. Holstein. — Skandinavien: Norwegen u. Dänemark. Schweden. u. Finnland. — Österreich: Alpenländer. Niederösterreich. Böhmen. Mähren u. Schlesien. Galizien u. Bukowina. Istrien u. Dalmatien. Ungarn u. Kroatien. — Balkan-Halbinsel. — Rußland. — Polen. — Asien: Sibirien. — Russisches u. Inner-Asien. — Persien. — Klein-Asien. — Syrien, Arabien. — Afghanistan, Beludschistan. — Ost-Indien. — Hinter-Indien. — Archipel. — China mit Thibet. — Japan. — Australien: Der Australkontinent u. Tasmanien. — Die ozeanische Inselwelt. — Afrika: Marocco. — Algier u. Tunis. — Tripolis u. Inner-Afrika mit dem Tschadsee. — Abyssinien, Galla, Somali, Madagaskar. — Senegal u. Westküste. — Südafrika. — Amerika: Englisch-Nordamerika u. die Vereinigten Staaten (a. Kanada u. die östlichen Staaten, b. die südlichen Staaten, c. der Westen u. Kalifornien). — Mexiko u. Mittelamerika. — Südamerika (Guiana u. Venezuela. Bolivia u. Peru. Chili. Argentinien. Brasilien). — Polarländer.

Kulturgeschichte: Ägypten. — Assyrien, Medien, Persien. — Indien. — Griechenland. — Rom. — China. — Japan. — Völkerwanderung. — Byzantinisches Reich [illegible] ...elung der [illegible] ...erika (Urz[illegible] - Geschich[illegible] ...gland unte[illegible] ...issenschaft[illegible] ...thus. — [illegible] Das XVI[illegible] ...aven. — [illegible] Gewerb[illegible] ...ichte des [illegible] ...ichte des [illegible] ...ngen.

Philo[illegible] · Die deut[illegible] ...achen. — [illegible]

Juris[illegible] ...ragen unse[illegible]

Natio[illegible]

Philo[illegible] Kant. Neu[illegible] ...Grundzüge der Psychologie. — Grundzüge der Logik. — Entwicklung der Moral. — Geschichte der Pädagogik. (Für die weitere Folge sind Monographien über die hervorragendsten Philosophen in Aussicht genommen.)

Kunstgeschichte: Die Kunst u. die Künste. (Übersichtlich in der Entwicklung ihrer ästhetischen u. technischen Seite beleuchtet.) — Geschichte der Architektur. — Geschichte der Skulptur. — (Der Orient u. die Antike. Wiedergeburt. Michel Angelo. Neuzeit. Ausgrabungen.) — Geschichte der Malerei. (Einleitung. Altertum. Vorklassische Zeit. Klassische Zeit. Italien. Deutschland. Niederlande. Die Gegenwart.) — Geschichte der vervielfältigenden Künste. — Geschichte des Kunstgewerbes. — Geschichte der Musik. — Geschichte der lyrischen und epischen Poesie. (Altertum. Mittelalter u. neuere Zeit. Gegenwart.) — Geschichte des Dramas. — Geschichte des Romans. — Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst. — Geschichte der Oper. (Auch auf diesem Gebiete sind Monographien über die hervorragendsten Erscheinungen des gesamten Künstlerlebens und der Weltliteratur in Aussicht genommen.)

